MUZICA

Serie nouă – Anul XX, Nr. 2 (78) aprilie-iunie 2009

2/2009

DIN SUMAR

Ion Ivan Roncea – Ulpiu Vlad: *Lumină pentru viitor*

PREMIILE UCMR PE ANUL 2008

Vasile Tomescu – Paul Constantinescu (1909–-2009)

Oleg Garaz – Rolul determinărilor psihologice în procesul de configurare și receptare a formei muzicale

Nicolae Brânduș – Logica lumilor posibile (II)

Elena Boancă – Vasile Herman – 80

Mihail Cozmei – Vasile Tomescu la 80 de ani

Viorel Cosma – Muzicieni români în texte și documente (VII). Fondul Eduard Caudella (II)

Revistă editată de Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România

MUZICA

Romanian Music Magazine

1st Serie: 1908-1910	Chief Editor: Mihai Margăritescu
2nd Serie: 1916, 1919-1925	Chief Editors: Ion Nonna Otescu, George Breazul, Maximilian Costin
3rd Serie: 1950-1989	Chief Editors: Anatol Vieru, Zeno Vancea, Vasile Tomescu
4th Serie: 1990 -	Chief Editor: Octavian Lazăr Cosma

4th Serie – Year 20, No. 2, April – June 2009

Chief Editor: Octavian Lazăr Cosma
Editors: Irinel Anghel, Mihai Cosma
English Translation: Lucian Mihai Nedelcu

Editorial Advisory Board:

Nicolae Brânduș (Bucharest)
Francisc László (Cluj)
Helmuth Loos (Leipzig)
Franz Metz (München)
Costin Miereanu (Paris)
Octavian Nemescu (Bucharest)
Valentina Sandu-Dediu (Bucharest)
Jim Samson (London)
Roman Vlad (Rome)

Address: București, Calea Victoriei nr. 141, sector 1
Telephone: 021.317.79.66; Fax: 021.305.79.97
e-mail: ucmr@clicknet.ro

Frequency: 4 issues per year

https://biblioteca-digitala.ro

CUPRINS

CREAȚII

Ion Ivan Roncea
Ulpiu Vlad: *Lumină pentru viitor.* Piesă pentru flaut, harpă și orchestră de flaute 3

PREMIILE UNIUNII COMPOZITORILOR ȘI MUZICOLOGILOR PE ANUL 2008 ... 26

CENTENAR PAUL CONSTANTINESCU

Vasile Tomescu
Paul Constantinescu (1909-2009) 37

Raluca Voicu-Arnăuțoiu
Paul Constantinescu. Biografii paralele 54

STUDII

Oleg Garaz
Rolul determinărilor psihologice în procesul de configurare și receptare a formei muzicale 64

ESEURI

Nicolae Brânduș
Logica lumilor posibile (II) 85

INTERVIURI

Elena Boancă
Vasile Herman – 80 89

ISTORIOGRAFIE

Viorel Cosma
Muzicieni români în texte și documente (VII). Fondul Eduard Caudella (II) 93

BIZANTINOLOGIE

Vasile Vasile
Nectarie Frimu (II) 115

ANIVERSĂRI

Mihail Cozmei
Vasile Tomescu la 80 de ani 134

FESTIVALURI

Ștefan Angi
Cluj Modern 2009 137

RECENZII

Constantin Secară
Sebastian Barbu-Bucur. *Mihalache Moldovlahul. Anastasimatar* 158

https://biblioteca-digitala.ro

CONTENTS

CREATIONS

Ion Ivan Roncea
Ulpiu Vlad: *Light for the future.* Piece for flute, harp and flutes orchestra 3

2008 UCMR AWARDS 26

PAUL CONSTANTINESCU CENTENARY

Vasile Tomescu
Paul Constantinescu (1909-2009) 37

Raluca Voicu-Arnăuţoiu
Paul Constantinescu. Parallel Biographies 54

STUDIES

Oleg Garaz
The role of psychological determinations in the configuration and reception of musical forms 64

ESSAY

Nicolae Brânduş
The logic of possible worlds (II) 85

INTERVIEWS

Elena Boancă
Vasile Herman – 80 89

HISTORIOGRAPHY

Viorel Cosma
Written profiles of Romanian musicians (VII). Eduard Caudella's theasaurus 93

BYZANTINOLOGY

Vasile Vasile
Nectarie Frimu (II) 115

ANNIVERSARY

Mihail Cozmei
Vasile Tomescu at 80's 134

FESTIVALS

Ştefan Angi
Cluj Modern 2009 137

REVIEWS

Constantin Secară
Sebastian Barbu-Bucur. *Mihalache Moldovlahul. Anastasimatar* 158

https://biblioteca-digitala.ro

CREAȚII

Ion Ivan RONCEA

Ulpiu Vlad „Lumină pentru viitor" Piesă pentru flaut, harpă și orchestră de flaute

Ulpiu Vlad s-a născut la 27 ianuarie 1945 la Zărnești, județul Brașov.

Studiile muzicale le-a început în orașul natal sub îndrumarea tatălui său și le-a continuat la Școala de muzică din Brașov (1956-1957) cu Florica Cristorian (pian). Continuă apoi la Liceul de muzică „Dinu Lipatti" din București (1958-1964), unde studiază cu Pavel Tornea (oboi), Florența Albu (pian), Matei Jurebiță și Filaret Barbu (teorie și solfegiu) și Constatin Petrovici (orchestră).

Între 1964-1971 este student la Universitatea Națională de Muzică din București, frecventând cursurile Facultății de interpretare muzicală (1964-1967), sub îndrumarea profesorilor Boris Zelinschi și Edy Guți (oboi), Iosif Conta (orchestră), Filip Bulimar-Pitaru (muzică de cameră), Mircea Chiriac (armonie), după care se hotărăște să urmeze și Facultatea de compoziție și muzicologie (1967-1971), fiind discipolul lui Anatol Vieru (compoziție), Dan Constantinescu (armonie), Victor Giuleanu (teorie și solfegiu), Paul Jelescu (citire de partituri), Zeno Vancea și Myriam Marbe (contrapunct), Tudor Ciortea (forme), Emilia Comișel (folclor).

După absolvirea studiilor universitare s-a perfecționat la Academia *„Santa Cecilia"* din Roma (1971-1972), urmând cursurile pentru studenții străini cu Virgilio Mortari (compoziție) și a participat la *International Composer's Workshop* – Borovetz (1981), și la *International Composer's Workshop – Gaudeamus*, Amsterdam (1984), conduse de Dimiter Christoff și Ton de Leeuw.

https://biblioteca-digitala.ro

A ocupat funcțiile de cercetător în folclor muzical la Universitatea Națională de Muzică din București (1971-1977), cercetător la Institutul de Cercetări Etnologice și Dialectologice din București (1977-1980) și redactor (1980-1984).

Între 1984-1992 a fost director la Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, după care a condus Direcția muzică din Ministerul Culturii (1992-1993). Devine conferențiar (1993-1996) și apoi profesor (din 1996) la Universitatea Națională de Muzică din București. Este membru al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România din 1973.

A fost distins cu Premiul I la *Festivalul Tinerilor Interpreți din România*, oboi, (1964); *Premiul special* acordat de Universitatea Națională de Muzică din București (1971); Medalia *Meritul Cultural*, clasa a II-a (1983); Premiul *George Enescu* al Academiei Române (1985); Premiul I al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor la *Festivalul Național Cântarea României* (1987); Premiul Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România (1991, 1995, 2000, 2003); Ordinul *Meritul Cultural* în grad de *Ofițer* (2004).

A fost membru în juriile unor concursuri de compoziție, folclor și interpretare și a participat la schimburi culturale internaționale în: Bulgaria, Cehoslovacia, Rusia, Ungaria, Germania, Olanda, Norvegia, Israel, Polonia, Franța, SUA.

Opera lui Ulpiu Vlad cuprinde aproape toate genurile muzicale. În domeniul simfonic a compus lucrări de referință, precum: **Cum greu din adâncuri** (1971); **Vise I** (1972); **Aduceri aminte** (1973); **Timpul oglinzilor** (1974); **Inscripție în inimi – Simfonia brevis** (1978); **Simfonia I – Drumuri în lumină** (1979); **Vise II** (1982); **Simfonia II – Din inimi** (1984); **Izvoare**, (1987); **Lumini în asfințit** (1991); **Din bucuria viselor** (1991); **Jocul viselor I** (1992); **Deodată, visele** (1994); **Lumina viselor** (1995); **Prin fereastra rezonanțelor** (2003); **Poetica viselor** (2003); **Prin lumina rezonanțelor** (2004).

Din muzica vocal-simfonică se remarcă **Acesta-i pământul**, (1970), cantată pentru cor mixt și orchestră și **Mozaic**, ciclu cameral – vocal - simfonic (1974-1978).

În genul coral a scris lucrarea **Bucuria împlinirii - De nuntă** (1988), cantată pentru cor a cappella, iar muzica electronică este reprezentată de piesele: **Rezonanțe pe fond roșu I** (2004); **Rezonanțe pe fond roșu II** – Trio pentru flaut, percuție, pian și bandă magnetică, (2004) și **Rezonanțe-n viitor XI B**, (2004) muzică pentru pian și bandă magnetică.

Muzica de cameră este poate genul cel mai cultivat de Ulpiu Vlad. Pot fi întâlnite combinații instrumentale, vocale și timbrale foarte interesante, inedite și ingenioase. Din bogata listă a lucrărilor camerale vor fi amintite aici doar cele pentru harpă sau acelea în care apare și harpa: **Gânduri** (1971), piesă pentru flaut și *harpă*; **Mozaic** (1974-1978) piese solo pentru: soprană, alto, tenor, bas, flaut piccolo, flaut, oboi, corn englez, clarinet în Sib, fagot, corn în Fa, trompetă în Sib, trombon, tubă, vioara I, vioara II, violă, violoncel, contrabas, *harpă*, pian, percuție I, percuție II, percuție III; **Cumpăna luminii** (1982), piesă pentru flaut piccolo, flaut, oboi, clarinet, fagot, corn, trompetă, trombon, *harpă*, pian, percuție, vioară, violă, violoncel, contrabas, din ciclul Mozaic; **Portrete** (1987), piesă pentru *harpă solo*;

https://biblioteca-digitala.ro

Taina viselor II (1993), cvintet pentru suflători și *harpă*; **Împletirea viselor II** (1997), trei piese pentru flaut, oboi, clarinet, fagot, corn, trompetă, percuție, pian, *harpă*, vioara I, vioara II, violă și violoncel; **Rezonanțe-n viitor** (1997-1998), piese solo pentru: I și V-clarinet, II și VI-fagot, III-corn, IV- oboi, VII-flaut, VIII-percuție, IX-violoncel, X- vioară, XI pian, *XII-harpă*; **Rezonanțe pe fond verde** (2001), trio (două piese) pentru flaut, *harpă* și violoncel; **Rezonanțe pe fond pal** (2002), piesă pentru harpă și orchestră de coarde.

În domeniul muzicologiei Ulpiu Vlad are numeroase transcrieri muzicale din folclor (în colaborare cu Cristina Rădulescu-Pașcu), prelegeri, comunicări științifice, conferințe, studii și eseuri, publicate în: Revista de Etnografie și Folclor, Revista Muzica, Cronica Română, Actualitatea Muzicală, sau rostite la Radio România și în diverse forumuri și întâlniri muzicale din țară și străinătate (Norvegia, Bulgaria, Cehia, S. U. A., Olanda, Slovacia, Polonia etc.).

O excepțională contribuție muzicologică o aduce teza sa de doctorat: **Determinări selective, stabilite prin codificare semiografică, în lucrarea Poetica viselor**, care va fi publicată de Editura muzicală în 2005 sub titlul **Determinări selective în Poetica viselor**.

Ulpiu Vlad a ales drumul creației componistice după o frumoasă experiență ca interpret – oboist, cu rezultate remarcabile atât ca solist, cât și ca instrumentist în orchestră sau ansambluri camerale, și a reușit să-și formeze o gândire creatoare proprie.

Într-o primă fază el și-a conceput lucrările prin prisma unor complicate simbioze între materialul arhitectural și edificarea propriu-zisă a operelor, atât prin reflecție creatoare directă, cât și mediată prin strategii specifice fiecărui opus.

Natura sa interioară, precum și conștiința muzicală axată pe performanță interpretativă, l-au condus spre elaborarea unor lucrări extrem de complexe, puternic energizate, dar și cu un anumit grad de rigiditate, a căror materializare sonoră necesită o foarte mare virtuozitate.

Se remarcă din acest stadiu componistic **Sonata** pentru oboi și pian/clavecin (1969), în care materia sonoră este direcționată integral spre liniamentul expresiv vizat de compozitor și **Cum greu din adâncuri** (1971), simfonie concertantă pentru violoncel, pian și orchestră, ce presupune acționări diferențiate asupra unor procente din materia sonoră, pentru a obține serii de direcționări adiacente fluxului sonor, serii ce amplifică substanțial cuprinderea expresivă a operei respective.

Ulpiu Vlad consideră că dualitatea sistemelor reflecției creatoare directe și reflecției creatoare mediate este o trăsătură componistică ce se împlinește pe parcursul întregii sale creații, certificând în unele opusuri - etaloane superioare de potențare reciprocă a acestora.

Foarte curând, compozitorul a simțit nevoia să flexibilizeze și să încălzească materia sonoră utilizată, diminuând în același timp gradul de entropie ce amenința evidențierea substanței expresiei artistice prin sisteme componistice complexe, ce conțin seturi de norme creatoare, cât și excepții ale acestora - pentru situațiile în care s-ar diminua valoarea rezultatului artistic prin aplicarea lor.

https://biblioteca-digitala.ro

Punctul culminant al acestui stadiu creator îl constituie Ciclul camerai-vocal-simfonic **Mozaic** (1974-1978), ce prezintă posibilități nelimitate de combinare atât între diferitele instrumente ale orchestrei simfonice, cât și între acestea și cvartetul vocal. Astfel, pe lângă piese solo, pot fi construite duouri, triouri, cvartete, cvintete, sextete, septete, octete, nonete, dixtuoruri, piese pentru orchestră de coarde, orchestră de cameră, etc., mergând de la îngemănări instrumentale uzuale - în forme mai mult sau mai puțin clasice, până la cele mai imprevizibile împletiri vocal-instrumentale sau orchestrale, în forme libere, asimetrice, frânte, surprinzătoare.

Ciclul **Mozaic** conține germenii sistemelor componistice ulterioare, sisteme prezente în *Ciclul viselor* și *Ciclul rezonanțelor,* și fundamentate pe determinare selectivă, pe modurile de nedefinire, echilibru și complexitate, grupate pe principiul preponderenței unei anumite categorii sonice, precum și pe redefinirea categoriilor sintactice din perspectiva indeterminării, toate teoretizate de Ulpiu Vlad în teza de doctorat și în volumul **Determinări selective în Poetica viselor**.

Experiența componistică și visul – în sensul părăsirii realității pentru a intra în lumea sonoră eternă, l-au condus pe Ulpiu Vlad la o concepție întemeiată pe ideea de selecție, în cel mai larg sens al travaliului creator, în care nivelul de determinare selectivă este rezultatul unei profunde tensiuni spirituale. Accentul cade, așadar, pe limitarea determinării, impusă de necesități specifice fiecărui text muzical, din care rezultă o indeterminare cu funcție pozitivă.

Creația muzicală a fost și este încă împărțită în două mari categorii: creație muzicală orală și creație muzicală scrisă. Ulpiu Vlad propune o sinteză între aceste două categorii, o sinteză care le preia esența, respectiv o muzică scrisă și orală în același timp, o muzică selectiv determinată. Strategia imaginativă a operelor cu diferite grade de determinare selectivă necesită o serie de pârghii mai puțin vizibile, concretizate în îngrădirile pe care le stabilește compozitorul pentru a evita neîmplinirile interpretative.

Sistemul ce cuplează elementele operei muzicale la nivelul intim al tuturor componentelor funcționează la Ulpiu Vlad și între elementele determinate și cele indeterminate, obligând interpreții să-și manifeste personalitatea creatoare în acord cu cea a compozitorului.

Autorul apreciază că este necesar să înțelegem fenomenul muzical în ansamblul său, să studiem toți vectorii activi din componența sa – și cei care se aud și cei care nu se aud, și cei care se văd și cei care nu se văd – și să acționăm diferențiat asupra lor, pentru a nu tulbura impulsul creator natural.

Și acest stadiu componistic poate fi fracționat într-o serie de etape creatoare, prin care se propun, se dezvoltă și cizelează treptat principiile plăsmuirii specifice fiecărui opus. Lucrările reprezentative sunt: **Poetica viselor** (2003), trei piese pentru soliști și ansamblu instrumental imprimat pe bandă magnetică și **Prin lumina rezonanțelor** (2004), piesă pentru violoncel și orchestră de cameră. Pentru Ulpiu Vlad muzica înseamnă viață, viața pulsează în infinitele ei dimensiuni, cel mai important fiind sufletul operei de artă, sufletul lucrării muzicale,

https://biblioteca-digitala.ro

fixat prin energie superioară incorporată de compozitor, amplificat și transmis auditoriului prin fiecare interpretare.

Încotro se va îndrepta Ulpiu Vlad pentru a-și continua drumul creator e greu de spus. Probabil că nici el nu știe, dar cu siguranță va găsi calea.

Scriind pentru harpă solo, sau folosind harpa în diverse ansambluri camerale și orchestrale, Ulpiu Vlad a ajuns să cunoască bine instrumentul. Această experiență, coroborată cu o profundă cunoaștere a instrumentelor de suflat, l-a ajutat să dea la iveală un nou opus, de o ingeniozitate și o complexitate excepțională: **Lumină pentru viitor**[1], piesă pentru flaut, harpă și orchestră de flaute.

Dacă în precedenta sa lucrare concertantă pentru harpă și orchestră - **Rezonanțe pe fond pal**[2] - își propunea o extindere a virtualităților expresive ale harpei și ale orchestrei de coarde, menită să creeze o întreagă paletă de stări emoționale, **Lumină pentru viitor** merge mai departe, lărgind paleta de exprimare a harpei și valorificând la maximum posibilitățile tehnico - expresive ale flautului solo și orchestrei de flaute.

Ca și celelalte muzici ale lui Ulpiu Vlad, nici piesele pentru harpă nu pot fi judecate după tiparele clasice.

Din punct de vedere formal, în **Lumină pentru viitor** se întâlnesc puține alcătuiri de tip clasic, locul temelor muzicale tradiționale fiind luat de **idei/structuri**, grupate în **secțiuni**. Muzica este gândită modular și mozaicat, întrunind configurații formale flexibile și schimbătoare ce țin de formele libere și formele deschise. Articularea modulară îi permite autorului să construiască module variabile, foarte diferite între ele, interconectabile și interșanjabile, ce se succed pe principiul alternanței: tensiune-relaxare, repede-lent, tare-încet, melodic-ritmic, cantabil-necantabil, consonant-disonant etc. Este un fel de constructivism formal ce se manifestă printr-o permanentă geometrie variabilă, reglată prin procedeul determinării selective (casetele).

Sistemul armonic este compozit, pornind de la armonia clasică, trecând - prin utilizarea modurilor existente și a unor moduri create de compozitor - la utilizarea unor conglomerate armonice de o complexitate uimitoare, într-o prefacere continuă. Predomină în general armonia nongravitațională, masa sonoră plutind într-o suspendare armonică fără atracții și rezolvări de tip clasic.

În ritmică, pe lângă formulele tradiționale abundă valorile cu ritmuri inegale, foarte variate și într-o continuă schimbare. Sunt caracteristice mai ales contrastele puternice, purtătoare de trăiri extreme.

Sub raport tensional piesa se caracterizează prin acumulări și rarefieri, încărcări și descărcări energetice, realizate fie prin treceri subite de la o nuanță la

[1] Lucrarea Lumină pentru viitor este dedicată lui Ion Ivan-Roncea, Pierre-Yves Artaud și Orchestrei franceze de flaute, care au prezentat-o în primă audiție mondială în 12 octombrie 2006 la sala „Cortot" din Paris. Varianta pentru flaut și harpă a fost cântată în primă audiție absolută de Ion Bogdan Ștefănescu și Ion Ivan-Roncea la Muzeul Șuțu în 26 septembrie 2006 și repetată la Ateneul Român în 1 octombrie 2006.

[2] Toate piesele pentru harpă solo, camerale și concertante cu harpă au fost cântate în primă audiție, și reluate ulterior, de Ion Ivan-Roncea.

https://biblioteca-digitala.ro

alta, fie prin construcții treptate. Plaja tensională și regsitrală este imensă, folosind toate nuanțele spectrului dinamic și tot ambitusul instrumental.

În planul expresiei, toate aceste structuri contrastante - purtătoare de sensuri – exprimă gândul interior al compozitorului, energizat de rezonanța interpretului și asocierea ascultătorului într-o vibrație și comunicare muzicală comune. La Ulpiu Vlad importantă este ideea și trăirea emoțională a unor stări poetico-muzicale pline de semnificație, care transmite - așa cum spune însuși compozitorul - un mesaj elevat, un „ceva" din sfera înaltă, o energie superioară.

Venit din lumea interpreților este legat de interpretare mai mult decât alți confrați de breaslă, iar lucrările sale urmăresc găsirea „unui raport optim între scriitura contemporană și interpretarea lor"[1]

Întreaga lucrare este concepută pe ideea dialogului dintre monodia flautului și discursul armonic al harpei, cu ruperi improvizatorice, în care este valorificat întregul potențial al familiei flautelor, cu mulțimea de timbre și culori, combinații inedite și viu desenate, efecte și procedee tehnice de mare virtuozitate și rafinament expresiv.

Compozitorul apelează la imaginația și fantezia interpreților, făcându-i părtași la actul de creație. Piesa este o pledoarie pentru culoare și melodie, pentru armonii și polifonii nemaiauzite, pentru ritmuri și contraste imprevizibile, ce se desprind dintr-un univers poetico-muzical sensibil cu totul special, și se exprimă printr-un limbaj modal propriu - așternut în pagină cu ajutorul unui sistem semiografic ingenios și personal.

Pentru concretizarea acestui demers, compozitorul a folosit mai multe tipuri de scriitură muzicală, și anume: scriitura clasică și scriitura concentrată, sub formă de casete cu diferite grade de determinare selectivă (la harpă); scriitura proporțională și scriitura concentrată, sub formă de configurații și casete cu diferite grade de determinare selectivă (la flautul solo și orchestra de flaute).

Partitura este împărțită în măsuri convenționale de patru timpi. Pe fiecare sistem sunt câte două măsuri, fapt ce permite superpoziția mai multor tipuri de semiografie, în funcție de necesitățile textului muzical. Timpii sunt despărțiți printr-o bară punctată ce încadrează un spațiu echivalent cu o pătrime, a cărei indicație metronomică este notată în momentele în care intervin schimbări.

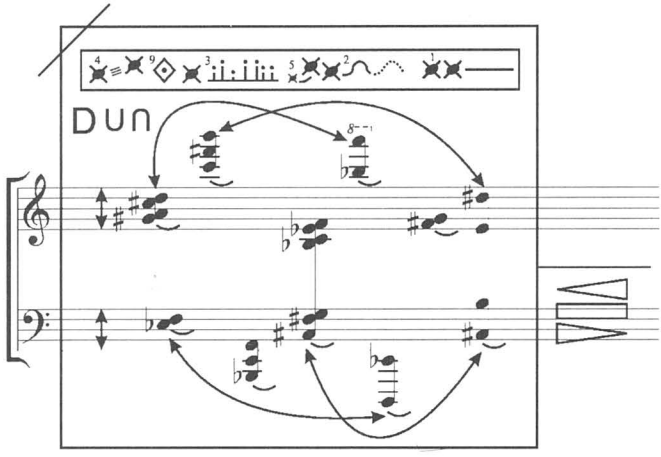
Această scriitură muzicală complexă, ce conține o serie de semne grafice specifice autorului, este determinată de viziunea sa asupra libertății în creația componistică și interpretativă, și este asumată împreună cu tot ce poate genera în plan artistic, atunci când sunt implicați interpreți dornici să sporească, prin fiecare concretizare sonoră, nuanțările expresive și forța de comunicare a lucrării.

Pentru o mai bună înțelegere a scriiturii concentrate de către interpreți, compozitorul a elaborat o legendă explicativă[2], din care – în această analiză - vor fi prezentate doar configurațiile[1] selectiv determinate ale harpei.

[1] Valentina Sandu-Dediu, Precizia indeterminării, în Vlad, Ulpiu. Determinări selective în poetica viselor, Editura muzicală, București, 2005, 5.

[2] Explicațiile de mai jos sunt puse la dispoziție de compozitor și pot fi găsite și în volumul Vlad, Ulpiu. Determinări selective în poetica viselor, Editura muzicală, București, 2005, 5.

https://biblioteca-digitala.ro



Caseta selectiv determinată de tip D.

Caseta selectiv determinată de tip D conține o serie de modele armonico-ritmice pe care interpretul le poate combina liber, sau poate crea în spiritul lor, pentru obținerea unor structuri cu diferite grade de complexitate.

Semnele grafice U ∩ indică faptul că durata acordurilor și a intervalelor armonice este ad libitum. Săgețile verticale, cu sens ascendent și descendent, existente după armură, indică posibilitatea de a executa acordurile și intervalele armonice și în alte registre.

Foarte importante sunt pauzele din cadrul structurilor. Ele nu sunt notate în partitură dar se subînțeleg, întrucât contribuie în mod deosebit la caracterul formulelor melodico-armonico-ritmice și la încadrarea acestora în fluxul sonor.

În concretizarea configurației, pot fi create momente armonice aerate, înlănțuite melodic, sau momente armonice puternic tensionate, însoțite de șocuri imprevizibile de natură dinamică, spațială, agogică, sau combinații ale acestora. Semnul grafic conține elemente ce aparțin unor categorii sintactice plurivalente distincte, ce pot fi concretizate sonor atât individual, cât și în diferite strategii combinatorii.

În situația în care interpretul construiește componentele, prioritar în succesiune, pune în evidență profiluri specifice categoriei sintactice plurivalente **polifonico-ritmico-agogică**, definită ca suprapunere a unor succesiuni – diferite sau predominant diferite – de evenimente sonore, situate sau/și structurate pe suprapunerea unor succesiuni de formule ritmice – diferite sau predominant

[1] Casetele și configurațiile improvizatorice – cu toate explicațiile necesare - se găsesc în partitura generală și în partiturile soliștilor.

https://biblioteca-digitala.ro

diferite pe verticală – și însoțite de succesiunea sau suprapunerea unor succesiuni de indicații de mișcare, de tensionare sau relaxare – identice, predominant identice, predominant diferite sau diferite pe verticală, în cazul suprapunerii.

În această categorie se impun configurațiile polifonico-ritmico-agogice compuse pe înălțimi diferite.

Atunci când interpretul construiește componentele, prioritar în simultaneitate, pune în evidență aspecte specifice categoriei sintactice plurivalente omofono-ritmico-agogică, definită ca suprapunere a unor succesiuni – diferite sau predominant diferite – de evenimente sonore, situate sau/și structurate pe suprapunerea unor succesiuni de formule ritmice – identice sau predominant identice pe verticală – și însoțite de succesiunea sau suprapunerea unor succesiuni de indicații de mișcare, de tensionare sau relaxare – identice, predominant identice, predominant diferite sau diferite pe verticală, în cazul suprapunerii.

În această categorie se impun configurațiile omofono-ritmico-agogice compuse pe înălțimi diferite. Semnul grafic poate fi întâlnit și în componența categoriilor sintactice plurivalente de factură polifonică, având de fiecare dată valențe expresive specifice.

Configurația conține simbolurile prin care se indică necesitatea creării unor aglomerări treptate , aglomerări maxime sau rarefieri treptate , de evenimente muzicale. Grupate sub linia de durată, ele permit interpretului să stabilească spontan, în funcție de necesitățile textului muzical, ordinea acțiunilor constructive, locul și durata acestora. Simbolurile aparțin categoriei sintactice simple teoretice agogice, definită ca succesiune a unor indicații de mișcare, de tensionare sau relaxare, sau din juxtapunerea ori suprapunerea unor succesiuni de indicații de mișcare, de tensionare sau relaxare. În cazul juxtapunerii și a suprapunerii, succesiunile pot fi identice, predominant identice, predominant diferite, sau diferite.

În aplicațiile componistice și interpretative, semnul grafic primește și valențe dinamice, spațiale – determinate, selectiv determinate sau indeterminate – încadrându-se, după caz, în categorii sintactice plurivalente a căror denumire se va stabili în funcție de rolul fiecărei categorii simple constitutive, în momentul implicării în textul muzical.

Caseta precizează înălțimile acordurilor și intervalelor armonice pe care interpretul urmează să le combine liber, fie de sine stătătoare, fie în diverse suprapuneri, dar permite și creația spontană în spiritul modelelor armonico-ritmice existente.

Durata casetei este determinată, dar duratele componentelor sunt la latitudinea interpreților. Ei vor folosi doar elementele necesare creației componistico-interpretative spontane concrete și vor introduce pauze pentru eficientizarea diversificării și direcționării fluxului sonor.

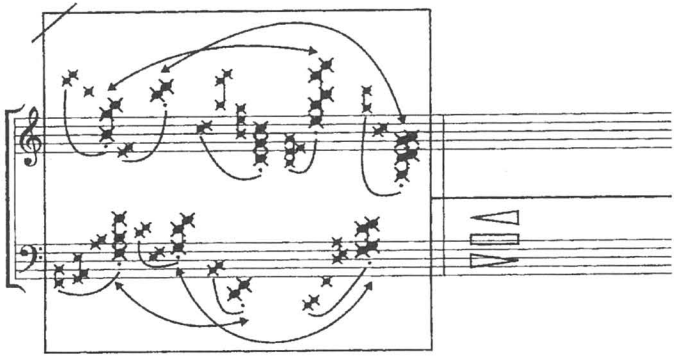
Se poate aprecia că semnul grafic conține un grad mediu de indeterminare, ca efect al unei determinări selective medii, cu eficiență remarcabilă în plan artistic.

https://biblioteca-digitala.ro

Caseta selectiv determinată de tip D – ca de altfel toate tipurile de casete existente – presupune implicarea interpreților în actul creator. Fiecare zvâcnire poate fi inițiativă, continuare, completare, deschidere, prin implicare, prin incorporare de energie în sunete și în liniște. În această dimensiune sistemul componistico-interpretativ face cu ușurință corp comun cu celelalte elemente, devenind sursă de iradiere a vibrațiilor artistice superioare, capabilă să stabilească legături cu fiecare auditor, să-l determine să se integreze și să emită la rândul său, prin intensitatea trăirilor emoționale, energie superioară, ce se însumează, se amplifică și dă adevărata valoare a operei. Dar, la dimensionarea reală a creației muzicale participă diferențiat, dar nu întotdeauna prioritar, compozitorul, interpreții și auditoriul. Din energia tuturor se naște esența muzicii

Acesta trebuie să fie nivelul desfășurării ritualului muzical. Declanșat undeva, în spiritul și mintea unui singur om - compozitorul, el poate implica un număr impresionant de participanți la actul recreării prin interpretare, devenind model existențial.

11.



Configurația selectiv determinată nr. 11.

Caseta sugerează combinații diferite – atât pe pozițiile indicate, cât și pe înălțimi ad libitum, în diferite registre, constând în: ***desene melodico-ritmice*** cu diferite grade de agilitate, scurte ***pasaje aleatorice de virtuozitate, ritmuri asimetrice*** pe un număr variabil de sunete, din care să rezulte în același timp un joc melodico-armonic, ***tremolouri*** în cele mai variate poziții, ***apogiaturi*** simple, duble, triple, multiple – melodice sau armonice, ascendente sau descendente – în cele mai variate poziții și impulsuri ritmice etc.

În lectura casetei pot fi folosite, direct sau în multiple combinații, toate elementele muzicale existente, sau doar o parte a acestora. Totodată, caseta poate fi citită din orice punct, fie cu același element la ambele mâini, fie cu elemente diferite.

Liniuța care taie caseta în colțul din stânga sus arată că desenul grafic al elementelor muzicale nu indică modul de concretizare sonoră a acestora sau a

https://biblioteca-digitala.ro

combinațiilor posibile, ci numai prezența lor, deci posibilitatea de a le folosi. De altfel, elementele muzicale vor fi combinate în formule melodico-armonico-ritmice, cu diferite grade de complexitate și variabilitate, ce se vor încadra discursului muzical din momentul respectiv.

Semnele grafice dau interpreților posibilitatea să realizeze, ad libitum, aglomerări treptate aglomerări maxime , rarefieri treptate de material muzical.

Combinațiile muzicale pot primi de la o interpretare la alta semnificații creatoare puternic diferențiate, chiar în cadrul aceleiași casete.

Astfel, realizarea unor formule melodico-ritmice cât mai diverse va fi utilizată de interpret pentru evidențierea unor structuri melodico-ritmice, cu diferite grade de rarefiere sau concentrare, definite din punct de vedere intonațional. Crearea unor scurte pasaje de virtuozitate – imprimă structurii strălucire, îndeosebi în forma pluridimensională, în care virtuozitatea se manifestă și sub aspect dinamic, agogic, și spațial.

Executarea de ritmuri asimetrice pe un număr variabil de sunete, din care să rezulte în același timp un joc melodico-armonic pe înălțimi ad libitum, permite asocierea unor tensiuni puternic diferențiate, chiar în cadrul aceleiași formule, întrucât poate fi concretizat în orice structură armonico-ritmico-registrativă.

Tremolourile între diverse sunete pot fi create într-o multitudine de poziționări și impulsuri ritmice. Sensul tremolourilor, numărul de sunete ce alternează, modul în care acestea sunt grupate, intervalele pe care se realizează, viteza de execuție, direcționarea tensiunii interioare, caracterul reperelor, se stabilesc spontan în momentul creației componistico-interpretative.

Un loc aparte îl ocupă tremolourile asimetrice, în care toate elementele fluctuează imprevizibil, dând naștere unei frământări interioare, ce devine extrem de activă prin asociere cu elemente dinamice, agogice, secționări neașteptate.

Apogiaturile simple, duble, triple, multiple, melodice sau armonice, superioare sau inferioare particularizează considerabil actul creator. Combinarea imprevizibilă a apogiaturilor superioare cu cele inferioare, a apogiaturilor simple cu cele duble, triple, multiple, a apogiaturilor melodice cu cele armonice, ritmurile și melodica lor, asocierea, fără restricții prestabilite, cu elemente dinamice, agogice, spațiale, contribuie la definirea expresiei generale a întregii lucrări.

Semnul grafic conține elemente ce aparțin unor categorii sintactice plurivalente distincte. Ele pot fi concretizate sonor, atât individual, cât și într-o infinită strategie combinatorie, determinată de contextul prezenței.

Configurația conține și semnele grafice prin care se indică necesitatea creării unor aglomerări treptate, aglomerări maxime sau rarefieri treptate, de evenimente muzicale. Grupate sub linia de durată, ele permit interpretului să stabilească spontan ordinea acțiunilor interpretative, locul și durata acestora. Aceste simboluri aparțin categoriei sintactice simple agogice, definită în cadrul semnului grafic anterior.

În aplicațiile componistice și interpretative, semnul grafic primește și valențe dinamice, spațiale – determinate, selectiv determinate sau indeterminate – încadrându-se, după caz, în categorii sintactice plurivalente a căror denumire se

https://biblioteca-digitala.ro

va stabili în funcție de rolul fiecărei categorii simple constitutive, în momentul implicării în textul muzical. Semnul grafic poate fi întâlnit și în alcătuirea categoriilor sintactice plurivalente de factură polifonică, având de fiecare dată valențe expresive specifice.

Durata casetei improvizatorice de tip C este determinată, dar sistemul componistico-interpretativ este la latitudinea interpreților. Ei vor folosi doar elementele necesare creației spontane concrete și vor introduce pauze pentru energizarea, diversificarea și direcționarea fluxului sonor.

Se poate aprecia că semnul grafic conține un grad maxim de indeterminare, ca efect al unei determinări selective minime, cu eficiență componistico-interpretativă remarcabilă.

În ceea ce privește flautul solo, în piesa Lumină pentru viitor sunt folosite patru tipuri și mărimi de instrumente: piccolo, flautul normal (C), flautul basso și flautul contrabasso.

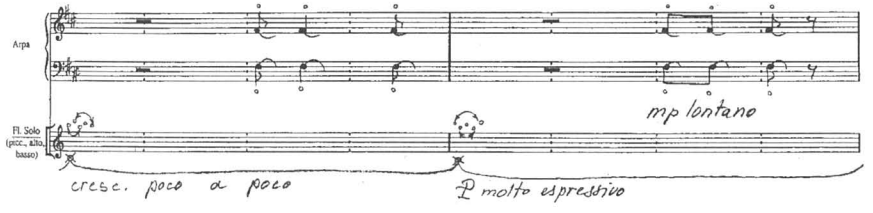
Orchestra de flaute este alcătuită din 20 de instrumentiști, distribuiți după cum urmează: 4 interpreți vor cânta la flautul normal și la piccolo, 6 interpreți vor cânta la flautul normal și la flautul alto în sol, 6 interpreți vor cânta la flautul normal și la flautul basso, 4 interpreți vor cânta la flautul normal și la flautul contrabasso.

Lumină pentru viitor este o lucrare monopartită compusă pe principiul alternanței tensionale, într-o succesiune de momente liniștite și tensionate.

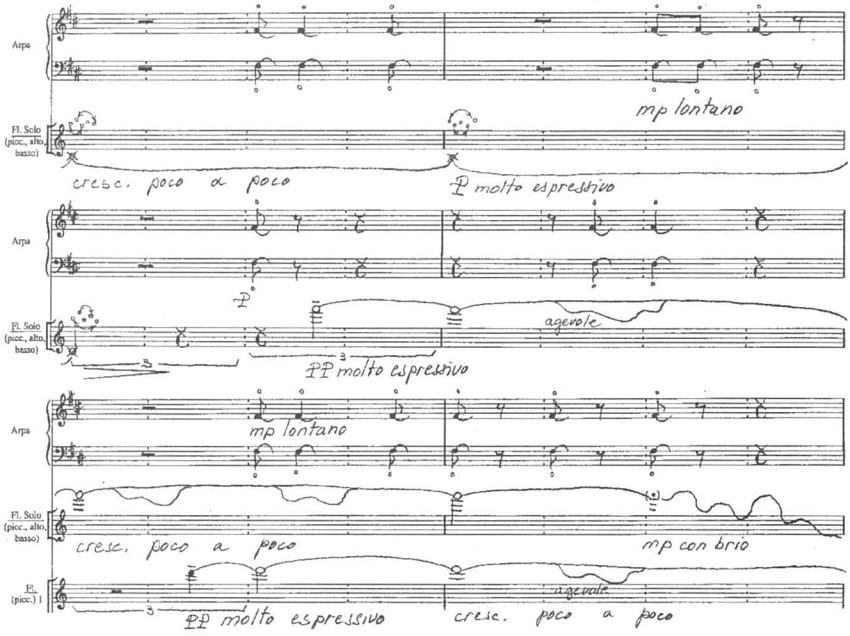
Secțiunea[1] **introductivă** (măsurile 1-36): Prima idee muzicală începe cu o pedală sincopată a harpei, obținută prin repetarea flajoletului fa diez, în octave calme, alternând ritmuri de optimi și pătrimi cu pauze de aceiași valoare sau mai mari. Această reluare insinuantă a aceluiași sunet induce o stare evocatoare, sau de reverie meditativă.

Pe acest fundal monocrom flautul se irizează în discursul harpei printr-un efect de whistle-tones realizat pe sunetul re; este un joc de armonice care treptat se topește într-o pedală pe sunetul fa în registrul acut, pedală în cadrul căreia sunt indicate momente improvizatorice pe sunete naturale, armonice și multifonice, cu o pregnantă tentă de virtuozitate. Intervalica este sugerată printr-o linie șerpuită pe care fiecare interpret o va traduce în felul său.

q= 52



[1] Din rațiuni ce țin de realizarea analizei muzicale, piesa va fi divizată convențional în secțiuni.

https://biblioteca-digitala.ro

Ex. 1a: secțiunea întâi - prima idee muzicală

Piccola se alătură flautului solo la măsura șapte, preluând și continuând într-o secvențare liberă discursul solistic. La măsura zece intră și flautul alto cu un discurs imitativ, ce vine să întregească și să împlinească fluxul muzical. Tot acum, harpa își lărgește sfera și profilul melodic, adăugând sunetele *si,* și-apoi *do,* realizând un joc ritmico-armonic pe cele trei flajolete.

La acest grup soli se adaugă pe parcurs și alte piccole, apoi flautul bas, și tot așa, rând pe rând - întregul ansamblu flautistic.

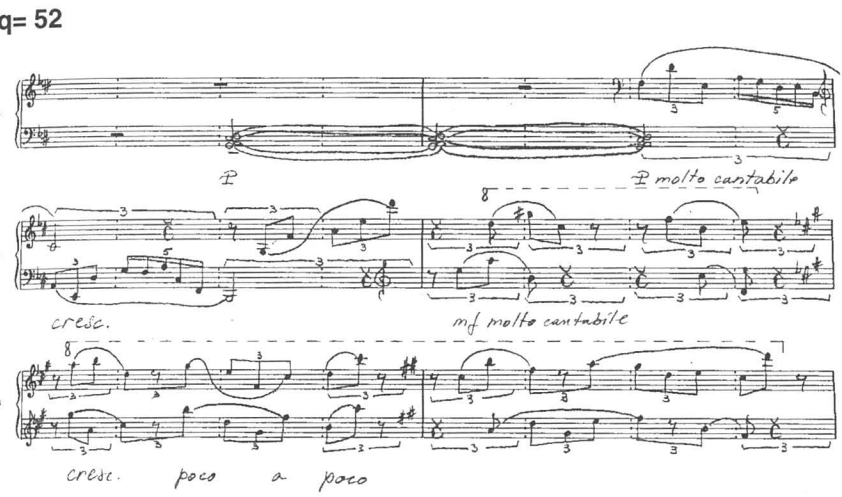
Sonoritatea se îmbogățește treptat și se colorează într-o multitudine de timbre, ce formează o curgere sonoră uniformă și variată totodată.

Discursul evoluează de la starea poetico-evocativă: *dolce, elevato, lontano,* spre o încălzire moderată. Se cântă *molto espressivo, poco a poco crescendo,* și uneori, *agevole, con brio* – un *con brio* agil dar calm, doar agil și dinamic însă fără tensiuni importante. Este mai degrabă o mică învolburare a valului muzical, decât o irumpere sonoră.

Întreaga secțiune se derulează în nuanțe de la pp la mf, cu o creștere pasageră la f în măsurile 24-25, creând o zonă dinamică moderată, de maxim doi.

După un scurt respiro, la măsura 26 harpa propune o nouă idee muzicală cu un profil mixt, evoluând între discursul melodic și cel polifonic. Este o cantilenă frumoasă care se cântă expresiv, cu simțire și vibrație, ce conduce curgerea muzicală spre o calmare și o rezolvare a tuturor tensiunilor.

https://biblioteca-digitala.ro



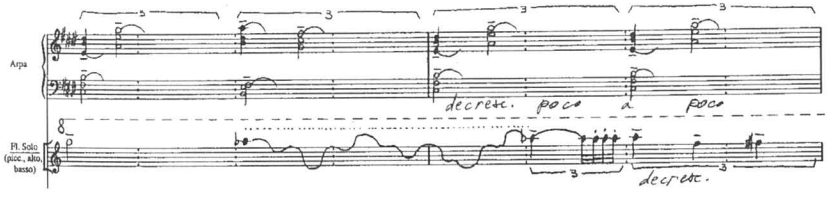
Ex. 1b: secțiunea întâi - cantilena harpei

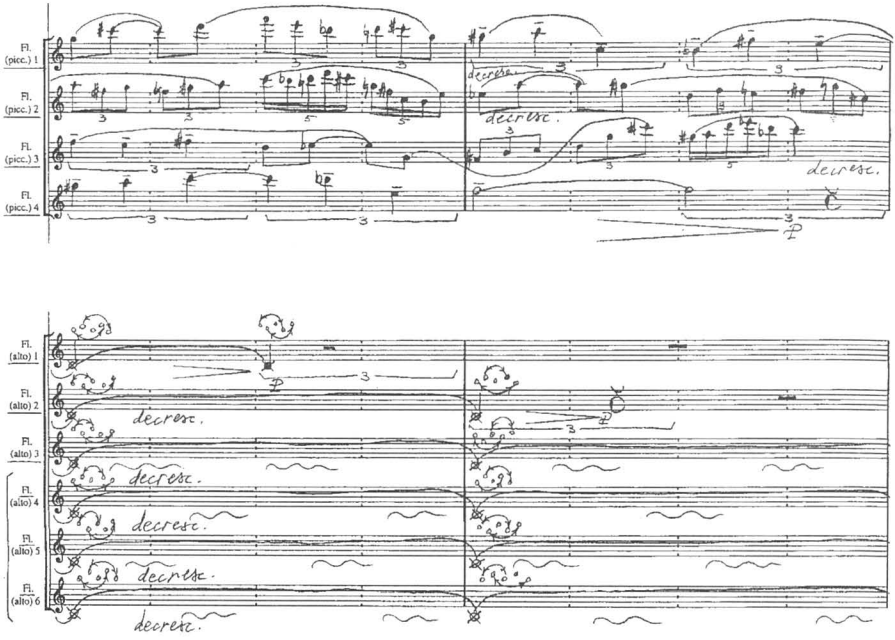
Secțiunea a doua: Spre deosebire de secțiunea introductivă, în care harpa pare a avea ponderea principală, secțiunea a doua (măsurile 37-57) aparține flautelor. Aici flautul solo evoluează pe un fond sonor asigurat de orchestra de flaute și acordurile generoase ale harpei, desfășurând o suprafață muzicală cu profil improvizatoric. Discursul solistic – calm și echilibrat - alternează sunetele naturale cu cele armonice și șuierate, desenând volute zvelte și agile sau ritmuri variate, inegale, alternate cu linii sinuoase și melisme avântate.

Dinamica în arc, crește de la p la f, ff și revine la p, realizând o culminație de maxim unu la măsura 47 și un moment de minim dinamic la finalul secțiunii.

Frazarea va fi croită după evoluția profilului dinamic și al indicațiilor agogice și de expresie. Se va cânta așadar urmărind indicațiile expresive și semantice în desfășurarea lor: *lontano, molto espressivo, ravvivando, crescendo, molto cantabile, descrescendo, rittenuto, lontano, estingendo.*

Elementul esențial va fi aportul improvizatoric al flautiștilor, mai ales al flautistului solist, care-și poate etala aici întregul potențial tehnic și creativ.



https://biblioteca-digitala.ro

Ex. 2: secțiunea a doua

Secțiunea a treia (măsurile 58-88) este eminamente improvizatorică, folosind procedeul determinării selective[1]: caseta de tip D la harpă și configurația numărul 7 la flautul solo și orchestra de flaute. Sunt indicate înălțimile și sunetele pe care se poate improviza și efectele dorite, iar interpreții trebuie să traducă în muzică desenele sugestive din casetele improvizatorice.

Flautul bas creează o perdea sonoră de sunete scurte dar mobile. La măsura 60 intră și harpa, improvizând melodic în registrul extrem-grav, la început calm - cvasi misterios: *pp, agevole, inventivo, aerato.*

Pe parcurs, cele două instrumente soliste urcă în registrul mediu și acut, flautul bas schimbând cu flautul normal și-apoi cu piccola, iar de la măsura 63 li se alătură și orchestra. Harpa adaugă mereu alte sunete: scurte apogiaturi, tremolouri vesele, acorduri zvelte, iar flautul cântă sunete naturale, eoliene și frullato, tremolori, slap-uri, tong-ram, bisbigliando, baleiaj de armonice glissando, whistle-tone, diferite tipuri de vibrato, sunete produse cu vocea, într-o desfășurare de virtuozitate impresionantă.

[1] Casetele și configurațiile improvizatorice – cu toate explicațiile necesare - se găsesc în: Vlad, Ulpiu. Determinări selective în Poetica viselor și în partitura piesei Lumină pentru viitor.

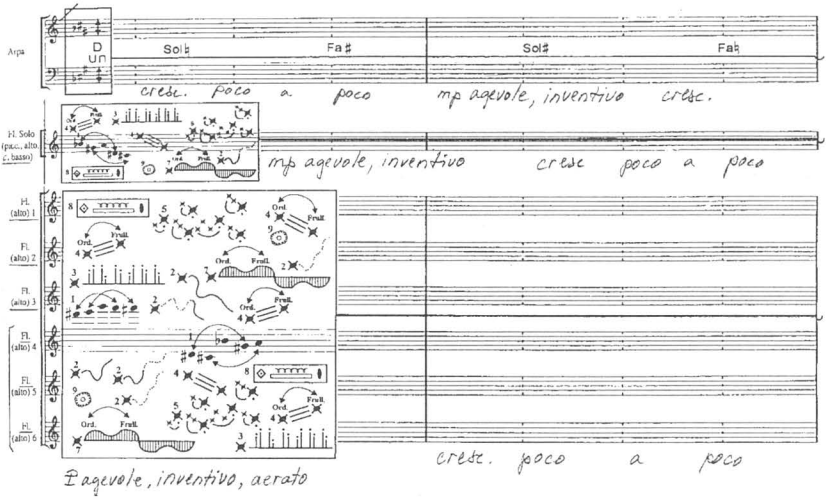
https://biblioteca-digitala.ro

Dinamica crește treptat de la p la ff, discursul se animă, capătă volum și viteză printr-o ritmică foarte agilă, tensiunea crește creând contraste bruște - puternice. Se configurează astfel o zonă dinamică de maxim unu, cu punctul culminant la măsurile 70-71: *cresc. poco a poco, sonoro, mf, f, ff.*

După această extraordinară explozie sonoră dinamica scade, tensiunile se șterg: *descr., poco a poco rit. con rareafazione, molto espressivo*, conducând spre o zonă mai calmă, în care – la sfârșitul măsurii 80 - se așterne o liniște totală, realizându-se un moment de minim dinamic unu.

Secțiunea a treia se încheie cu revenirea flautului bas, care face o scurtă codetta, rememorând sonoritățile și starea de început: calm, grav, liniștit.

q= 56



Ex. 3: secțiunea a treia

Secțiunea a patra (măsurile 89-112) începe cu o notă lungă a flautului pe sunetul re - inițiind o cantilenă, iar harpa cântă flajolete repetate de si, ca o invocație calmă, lentă. De la măsura 91 orchestra și flautul solo creează o masă sonoră uniformă, cu sunete discrete în *pp, molto espressivo,* peste care harpa suprapune o nouă configurație sonoră cu profil cantabil, în care predomină valorile mari și ritmul de triolete.

Este o desfășurare melodică pe intervale diverse, alternate cu acorduri plutitoare. Se cântă *molto cantabile*, din ce în ce mai sonor și mai mișcat.

Pe fondul general animat și harpa își modifică discursul, care devine mai dinamic și mai alert *(deciso).* La măsura 95 grupa a treia de flaute inițiază o nouă casetă improvizatorică, viguroasă și agitată, care antrenează întreaga orchestră de flaute într-un vârtej mereu mai sonor, *inventivo, giocoso.*

https://biblioteca-digitala.ro

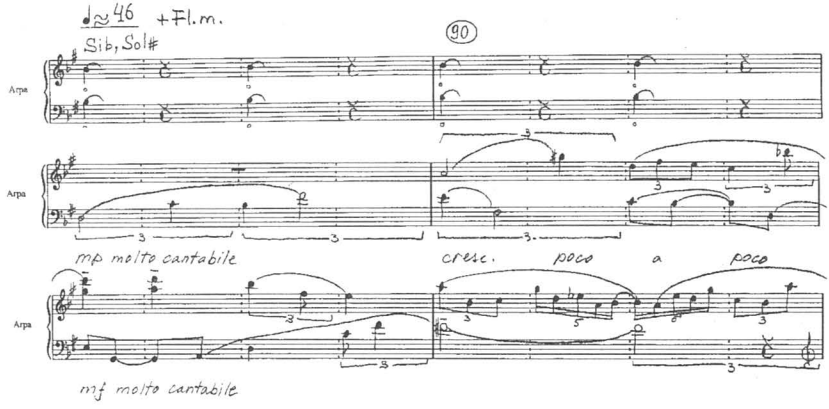
Harpa se oprește două măsuri, ca pentru a-și lua elan pentru atacarea castei de tip D de la măsura 103, iar flautele combină mersul melodico-polifonic cu cel improvizatoric de virtuozitate. Se creează o sonoritate foarte divers colorată, fluidă și tensionată ce culminează în măsurile 107-110.

La măsura 111 se produce o oprire bruscă a valului sonor, oprire ce creează, prin contrast, un moment de tensiune – tensiunea tăcerii, a necunoscutului și a neantului.

Tăcerea este întreruptă brutal de patru clustere ale harpei, puternice, *ff, con bravura*, care se rostogolesc agresiv spre registrul grav al harpei într-o scurtă improvizație nervoasă, reprezentând finalul tumultuos al secțiunii a patra..

Practic, întreaga secțiune este construită într-un singur sens, mergând de la pp la ff și de la calm, reverie și meditație spre o tensionare continuă, până la momentul dramatic de la măsura 111.

Pentru frazare se vor urmări evoluțiile dinamice, agogice și expresive, încercându-se descifrarea sensului semantic și încărcarea discursului cu energia și trăirea emanate de muzică. Interpreții au nevoie de o excepțională capacitate de creativitate, fantezie și inventivitate în realizarea casetelor improvizatorice și o mare sensibilitate pentru momentele delicate de la începutul secțiunii.



Ex. 4: secțiunea a patra

Secțiunea a cincea (măsurile 113-172) începe cu o melopee a flautului improvizând pe sunete naturale, armonice, multifonice și efecte frullato.

La măsura 123 harpa introduce o nouă idee muzicală ce seamănă cu un joc de copii, constând în flajolete diafane și suave, cu un profil cantabil - realizat prin salturi și ritmuri binare și ternare. Se cântă cu delicatețe, *elevato* și *giocoso*.

Jocul flajoletelor trece într-o nouă structură cu alură melodică, realizată prin intervale mari – de preferință septime și none – evitându-se cu grijă consonanțele de tip clasic. Se înfiripă un straniu dialog, sau, mai degrabă două

https://biblioteca-digitala.ro

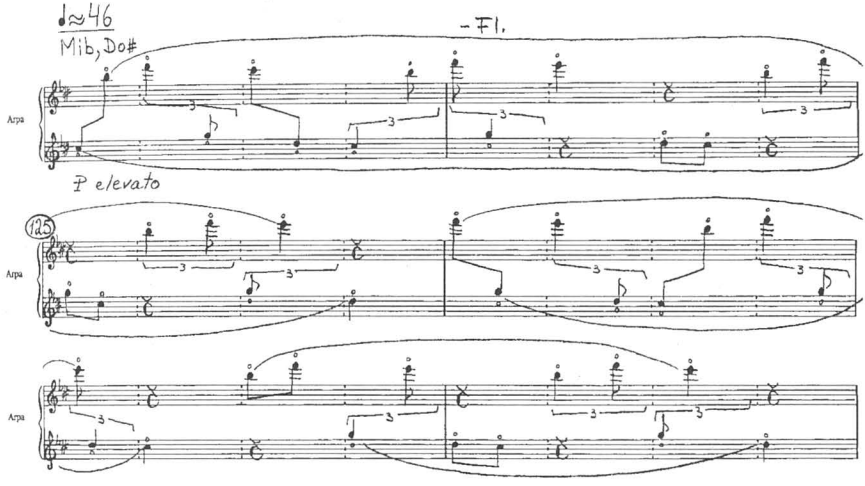
monologuri paralele ce merg umăr la umăr sau suprapuse, fără a vorbi aceiași limbă.

Finalul este realizat de harpă în acorduri de cvarte-cvinte, iar de la măsura 147 continuă doar flautul și piccola, într-un mers calm, melodic, *molto espressivo.*

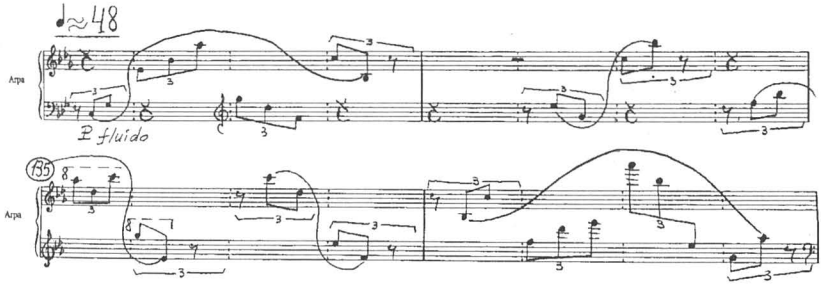
La măsura 152 harpa expune o nouă cantilenă melodioasă, elevată și sensibilă, foarte asemănătoare cu precedentele structuri melodice.

Instrumentele orchestrei intră rând pe rând, creând un fond sonor cantabil de largă respirație, expresiv și prietenos.

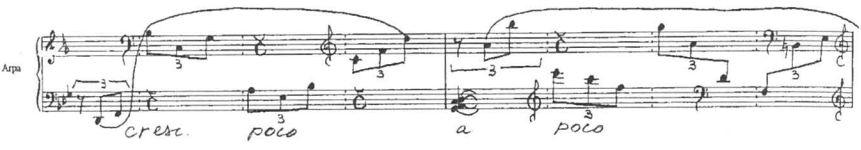
Este o muzică desfășurată în nuanțe de mp, mf și mai rar – f, lipsită de evenimente și mari tensiuni, care se cântă sensibil, *lontano, molto cantabile.*



Ex. 5a: secțiunea a cincea – solo harpă: flajolete



https://biblioteca-digitala.ro



Ex. 5b: secțiunea a cincea – solo harpă: cantilena

Secțiunea a șasea (măsurile 173-190) este, spre deosebire de precedenta, un modul foarte tensionat, în care tot ansamblul orchestral și soliștii improvizează în nuanțe puternice, alternate cu scurte întreruperi și clipe de pp, creând contraste puternice. Este o adevărată „nebunie" sonoră, plină de forță și culoare, un vârtej ce înaintează vertiginos, cu mici opriri și clipe de respiro, și din nou, se reia vijelia sonoră – parcă mai puternică.

Derularea secțiunii este unisens, pornindu-se *„ex abrupto"* din ff. După trei măsuri de improvizații spectaculoase, harpa și orchestra amuțesc, iar flautul solo continuă discret în *pp, inventivo*. La măsura 177 tăvălugul sonor se declanșează din nou, antrenând întregul ansamblu instrumental într-o improvizație ce seamănă cu o întrecere gălăgioasă și bezmetică, dar nu pentru mult timp, căci de la măsura 178 începe un descrescendo general, iar harpa face un scurt popas. Se alătură apoi celorlalte instrumente, care-și continuă mersul *agevole, inventivo*, dar cu o mișcare în continuă calmare. Grupele de flaute încep să se subțieze și să se retragă pe rând, astfel că sonoritatea devine din ce în ce mai subțire și rarefiată, iar instrumentele soli înaintează într-un tempo *rit. poco a poco, aerato,* liniștind treptat discursul, până la estincție.

Întreaga secțiune lucrează pe casete improvizatorice, în care fiecare instrument pare a cânta liber, dar în fapt își ordonează discursul după regulile stabilite de compozitor. Este unul dintre momentele în care se adeveresc cuvintele lui Ștefan Niculescu referitoare la despre improvizația controlată în lucrările lui Ulpiu Vlad. El spune: „Ulpiu Vlad obligă interpretul nu numai să evite amatorismul, soluțiile facile sau automatismele, ci și să gândească în spirit creator actul interpretării. Altfel spus, executantul e constrâns să nu „improvizeze" improvizația, ci să o practice ca un profesionist. ...Codificările semiografice, odată înțelese, exersate și asimilate de interpret, conduc în mod firesc... la organica integrare a intervenției improvizate în discursul compozitorului, pe care nu-l alterează, ci îl îmbogățește creator"[1].

Secțiunea a șaptea (măsurile 191 al fine) seamănă cu prima, sugerând ideea că lucrarea este construită asemenea unei sinusoide, cu urcușuri și coborâșuri, urmând însă – în mare - o formă de arc, ca o întoarcere în timp, ce se construiește pornind de la pp spre ff și înapoi la pp, sau de la liniște la tensiune și se revine din nou la liniște.

[1] Ștefan Niculescu, în Vlad, Ulpiu. Determinări selective în Poetica viselor, Editura Muzicală, București, 2005, coperta a IV-a.

https://biblioteca-digitala.ro

Pe fondul unor flajolete suspendate, *lontano,* ale harpei, flautul solo cântă sunete multifonice înalte, cu profil delicat de cantilenă evocatoare, în *pp, molto espressivo.* Grupele de flaute se alătură pe rând, desfășurând o masă sonoră fluidă de note lungi, triluri, glissandouri, armonice etc., într-o atmosferă și o sonoritate *„avec des silences ad libitum"*, care se amplifică și se metamorfozează continuu. Crescendoul dinamic și tensional aduce noi forme de exprimare instrumentală, structurile muzicale se transformă, caracterul muzical este într-o prefacere permanentă.

Orchestra cântă valori din ce în ce mai rapide, multiple apogiaturi, triluri, glissando și frullato *agevole, misterioso, espressivo, inventivo*, harpa trece la un mers armonic pe acorduri de cvarte-cvinte, în triolete de doimi-pătrimi, iar flautul solo improvizează agil și dezinvolt, într-un mers cvasi independent.

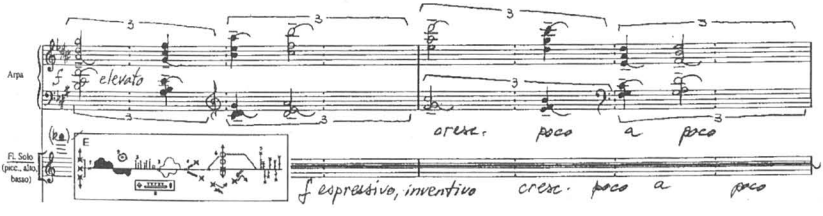
Creșterea și acumularea energetică conduc în mod firesc spre realizarea unei densități muzicale excepționale, odată cu apariția casetelor improvizatorice de virtuozitate la flaute (măsura 209). Se realizează în acest fel o zonă de maxim unu, cu punctul culminant la finalul măsurii 212, urmată subit de un moment de minim unu în măsurile 213-214, moment datorat multifonicelor în *pp espressivo, inventivo* ale flautului solist. Această schimbare profundă și bruscă de stare și atmosferă creează un contrast neașteptat, spectaculos și binevenit.

Harpa reia mersul ternar, inversând ordinea valorilor trioletelor și asigurând - împreună cu orchestra - un fundal sonor elevat pentru flautul bas, care inițiază o nouă cantilenă cu iz de melopee. Se cântă cu un suflu generos și expresiv în nuanțe mici și medii.

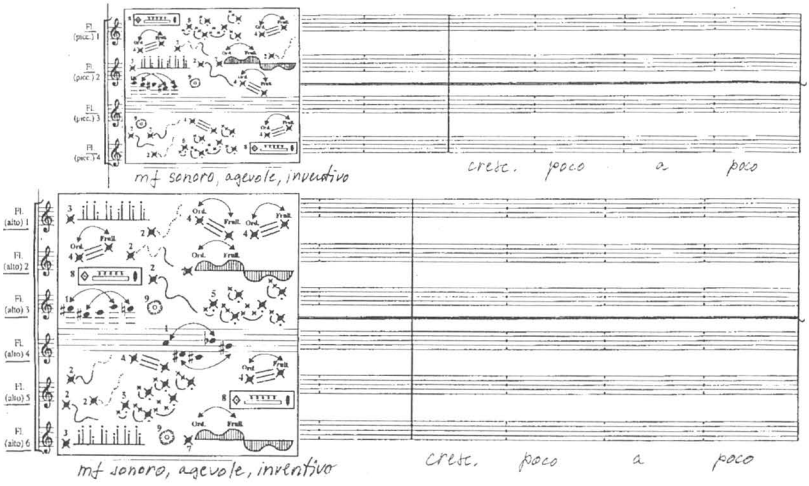
De la măsura 226 harpa trece pe flajolete aerate și plutitoare, creând un văl sonor transparent pentru aulodia cu intonații antice a flautului, ce amintește parcă de câmpiile elizee. Totodată orchestra se estompează și dispare treptat, în timp ce instrumentele soli își deapănă în continuare povestea sau aducerile aminte, în sonorități expresive, rarefiate, *lontano, rit., estingendo.*

Este un final calm, meditativ și reflexiv, sugerând împăcarea, înălțarea în alte sfere spirituale, și poate o nouă deschidere și un nou început, pe o treaptă superioară.

q= 50

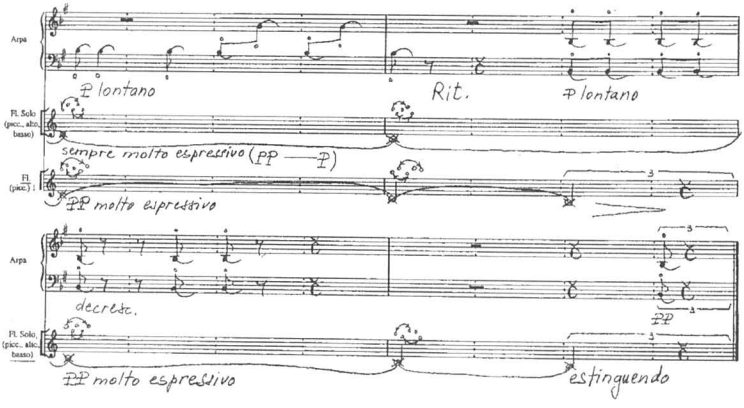


https://biblioteca-digitala.ro



Ex. 6a: secțiunea a șaptea – tutti

q= 50



Ex. 6b: secțiunea a șaptea - finalul

În loc de concluzii, iată câteva opinii ale compozitorului, sau referiri la muzica lui Ulpiu Vald:

„Relația interioară intimă dintre determinare și indeterminare își pune amprenta asupra operelor, favorizând însumarea energiei superioare în organismul viu al muzicii. Interpreții adevărați înțeleg, investighează și recompun planul creației interioare, consecință a conexiunilor la nivelul substanței muzicale stabilită prin actul determinativ al compozitorului. În această dimensiune muzica se

https://biblioteca-digitala.ro

înalță, se detașează total de înșiruirile de sunete..., devine univers de gândire lăuntrică, a cărui aură ajunge cu ușurință la sufletul auditoriului. ...Stăpânirea planului de creație interioară ne introduce în lumea muzicii superioare, acolo unde se împlinesc valorile adevărate și se deschid porților altor începuturi"[1].

„Adevărata creație interpretativă necesită identificarea esenței expresiei artistice, potențarea și propagarea acesteia în sufletul auditoriului"[2].

„În **Determinări selective în Poetica viselor** Ulpiu Vlad își sistematizează perspectiva asupra mereu delicatei relații dintre compoziție și interpretare, dintre determinare și indeterminare. Reușește astfel să demonstreze cât de precis poate ghida compozitorul arta creației spontane a interpretului, sau cum pot fi controlate manifestările iraționalului.."[3].

„Unul din evenimentele foarte speciale, aparte, s-a consumat recent în sala de concerte a Ateneului Român. Un spectacol ieșit dincolo de orice așteptări, nu doar ca număr de oameni în audiență..., ci mai ales ca efect, ca experiență. Practic, a fost vorba de un concert cu piese aparținând compozitorului Ulpiu Vlad..., dedicat memoriei Holocaustului.

Chiar dacă uneori a fost complexă și solicitantă, muzica interpretată și audiată cu acest prilej a fost un pretext pentru reculegere, evlavie și celebrare prin liniște, prin serenitate, prin bunătate. În felul acesta, omagiul a fost îndreptat celebrării omeniei, ori mai exact a fost adus purităților, iubirilor și bunătăților de cultivat de fiece spirit.

Am cerut publicului să nu aplaude defel, așa că totul s-a petrecut într-o atmosferă liturgică, de reculegere, interiorizare și evlavie deosebite. În felul acesta oricine a putut simți - nu doar teoretiza - faptul că muzica este vehicul de spiritualizare, de religiozitate trăită. Înainte și după fiecare piesă am vorbit lent și calm, îndemnând publicul spre teme, gânduri, reflecții, proiecții mentale și emoții de bunătate și serenitate sublime.

Am vorbit nu doar despre muzică, ci mai ales despre bunătatea liniștii și a rămânerii în pacea muzicii, despre nevoia de a păstra mesajul și conținutul muzicii cât mai mult după ce fiecare piesă ia sfârșit...

Lunga piesă *Lumină pentru viitor* a pus harpa (Ion Ivan-Roncea) și flautul (Ionuț Bogdan Stefănescu) nu atât într-un dialog, ci chiar într-o veritabilă operă de construcție. O operă de structurare mai mult epică decât lirică. Instrumentele și marii artiști-interpreți au fost puși, parcă, să spună tot, să implice toate tehnicile de expresie ale instrumentelor, pentru a crea un eșafodaj complet, care să imite simfonismul, compozițiile complexe din orice punct de vedere...

Piesa e una care umple nu numai spațiul sălii de concert, nu doar sonorul și acusticul de perceput fizic, ci și imaginarul mental, ca și rezonanța sufletească și spirituală de care auditoriul este capabil. O muzică de un discurs foarte consistent, alcătuită de... peisaje și climaxuri, istorii și scene, contraste, elevări tandre și suspendări, nuanțe și accente foarte variate. O muzică în care orice meloman care

[1] Ulpiu Vlad, Determinări selective în Poetica viselor, 8.
[2] Ulpiu Vlad, Determinări selective în Poetica viselor, 11.
[3] Valentina Sandu-Dediu, în Ulpiu Vlad, Determinări selective în Poetica viselor, 7.

https://biblioteca-digitala.ro

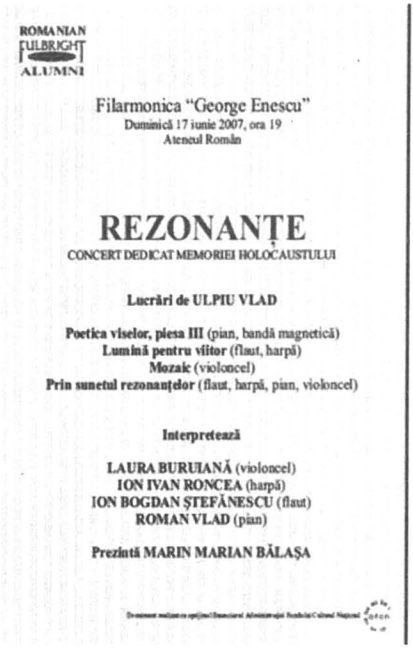
se face capabil de abandon total experimentează una din cele mai profunde și fantaste peregrinări, una din cele mai durabile... transcenderi. Între toate aceste lucrări, muzicologul a vorbit despre sacerdoțiul muzicienilor și despre necesara abandonare de sine a auditorilor, despre necesara rămânere în muzică și a evitării oricăror gânduri, discursuri, imaginații, reveniri la vulgar...

Am încercat ca acest concert să fie o mostră modestă și evlavioasa a detașării de ego și de material, de timp și de spațiu, de... banal, tocmai pentru a lăsa muzica să-și atingă scopul. Sugerându-se frumusețea uitării de sine, a iubirii și a admirării esteticilor divine, evenimentul muzical a fost un eveniment de înălțare sufletească și de ameliorare spirituală eficace. Iată de ce mulți dintre spectatori au încercat o emoție profundă, rară, și au părăsit sala fie cu lacrimi în ochi, fie cu zâmbetul celei mai curate bucurii și bunătăți pe față"[1].

Notă: Lucrarea ***Lumină pentru viitor*** – în varianta fără orchestră - a mai fost cântată de Ion Ivan-Roncea și Ion Bogdan Ștefănescu la Muzeul de artă modernă din Strassbourg în mai 2007 și la Ateneul Român în 17 iunie 2007, în cadrul unui portret de compozitor: Ulpiu Vlad – Rezonanțe. Cu această ocazie piesa a fost înregistrată de Radio România Muzical. Prima audiție a concertului ***Rezonanțe pe fond pal*** a avut loc în cadrul festivalului ***Săptămâna muzicii românești*** de la București, în mai 2003. Piesele solo ***Mozaic, Portrete*** și ***Rezonanțe în viitor XII*** au fost cântate de Ion Ivan-Roncea în numeroase recitaluri în țară: ***Festivalul internațional „George Enescu", Săptămâna muzicii românești*** dar și în ***Festivalul de harpă*** de la Gödöllö - Ungaria, (2003), la ***Congresele mondiale de harpă*** de la Ierusalim (1985), Viena (1987) și Praga (2005), sau la Lublin (Polonia), ori sala Radio din Copenhaga. Sunt înregistrate la Radio România Muzical, iar ***Mozaic*** – în toate versiunile: solo, cameral și orchestral - este gravat și pe un disc Electrecord.

[1] Marin Marian-Bălașa, „Rezonanțe" - concert dedicat Memoriei Holocaustului, Past events, 2007, Evenimente, www.romanianfulbrightalumni.ro, accesat în martie 2009.

https://biblioteca-digitala.ro



afișele concertului Rezonanțe, lucrări de Ulpiu Vlad

Summary

In his work ***Light for the future***, for flute, harp and orchestra of flutes, Vlad Ulpiu appeals to the imagination and the fantasy of the interpreters, making them share the act of creation. The opera is a plea for colour and melody, for lately unheard harmony and polyphony, for unpredictable rhythms and contrasts, which come from a very special universe of poetry and sensitive music, being expressed through a modal own language, bedded in page by an ingenious and original semiotic system.

https://biblioteca-digitala.ro

PREMIILE UNIUNII COMPOZITORILOR ȘI MUZICOLOGILOR PE ANUL 2008

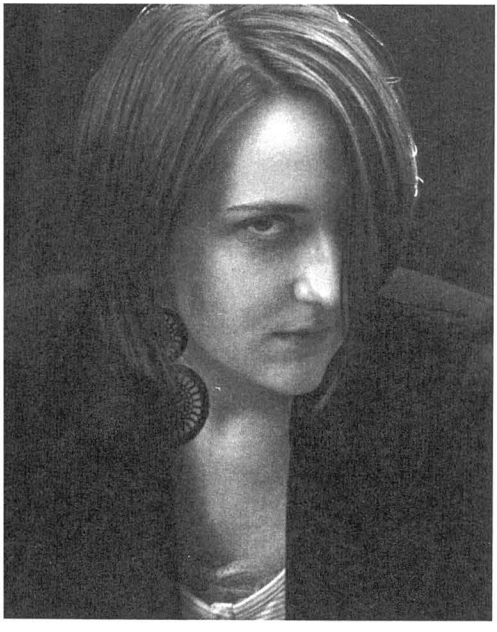
MARELE PREMIU

HORIA MOCULESCU

https://biblioteca-digitala.ro

PREMIUL PENTRU CREAȚII VOCAL-SIMFONICE

George Balint
Tocirea - pentru cor și orchestră



PREMIUL PENTRU CREAȚII CAMERALE

Diana Rotaru
Soresciana
trei lieduri
pentru soprană și pian
versuri Marin Sorescu

Chant du sommeil
pentru 4 instrumente
Hypnos
pentru 13 instrumente

https://biblioteca-digitala.ro

PREMIUL PENTRU LUCRĂRI CONCERTANTE

Carmen Maria Cârneci

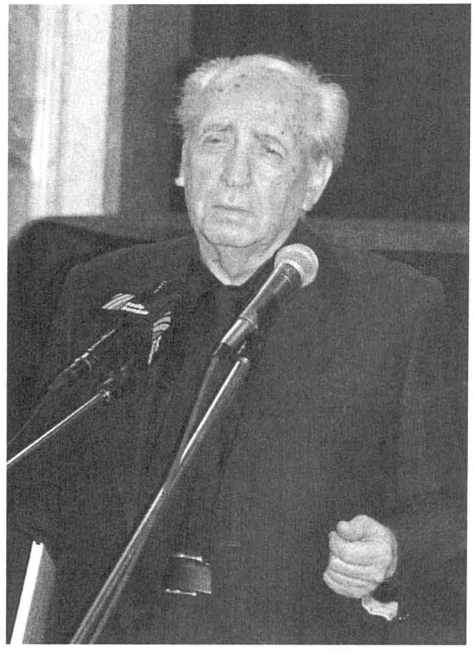
Omens...Akyn
pentru flaut și orchestră de flaute

PREMIUL PENTRU MUZICĂ DE FANFARĂ

Octavian Luncan

Tibiscum- suită simfonică

https://biblioteca-digitala.ro



PREMIUL PENTRU CREAȚIE CORALĂ AMPLĂ

Theodor Grigoriu
33 psalmi

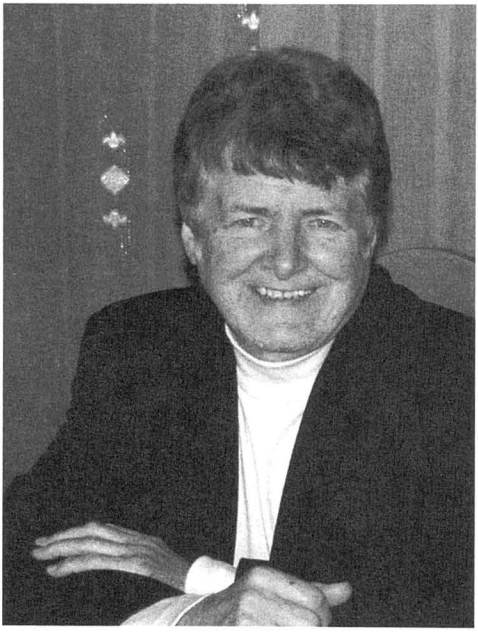
PREMIUL PENTRU CREAȚIE CORALĂ RELIGIOASĂ

Mircea Neagu
Liturghia

https://biblioteca-digitala.ro

PREMIUL PENTRU CREAȚIE DIDACTICĂ

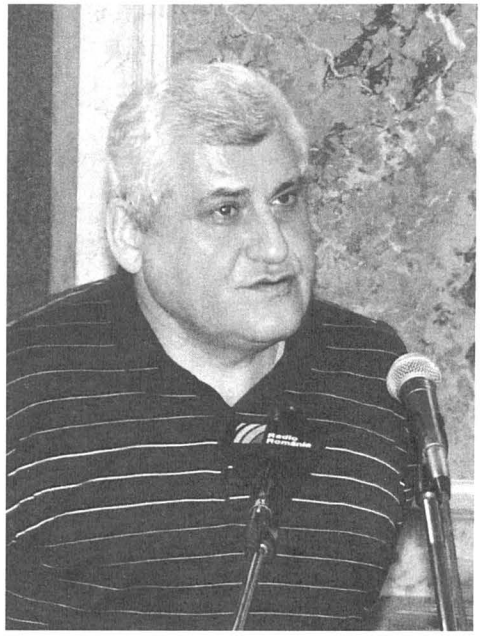
Nicolae Coman
Semne de toamnă
pentru pian și recitator



PREMIUL PENTRU MUZICĂ UȘOARĂ

Jolt Kerestely
Dai, abbracciami -
versuri Adina Șuteu

https://biblioteca-digitala.ro



PREMIUL PENTRU MUZICĂ INSTRUMENTALĂ

Anton Șuteu
In memoriam
(Rugăciune,
Desprinderea,
Lumina)

PREMIUL PENTRU MUZICĂ DE JAZZ

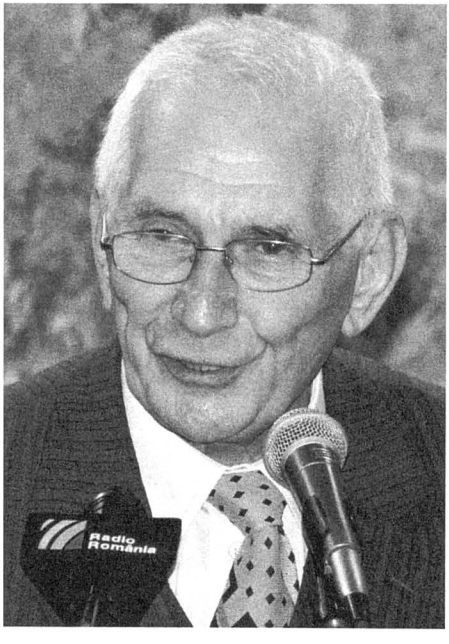
George Natsis
Play 4me
Dorian Blues

https://biblioteca-digitala.ro

PREMIUL PENTRU ISTORIOGRAFIE

Ioan Tomi

Filarmonica de Stat din Arad. Monografia 60 ani (1948-2008)
Musica Mundi

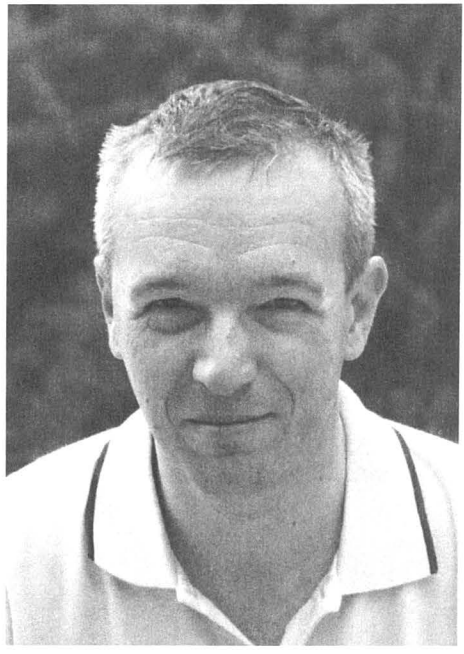


PREMIUL PENTRU ESTETICĂ

Ştefan Angi

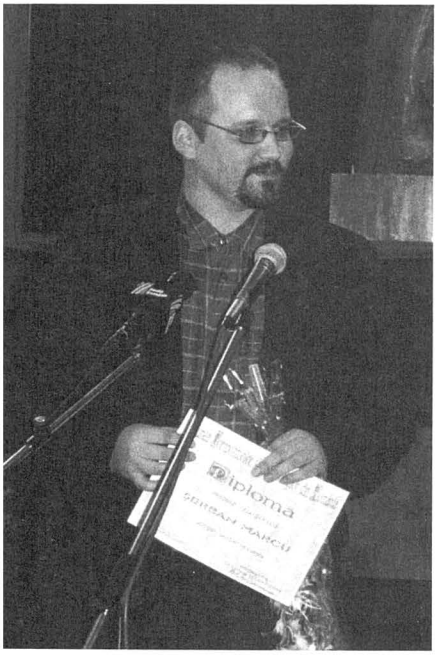
Fotografii la minut
din atelierele compozitorilor
clujeni

https://biblioteca-digitala.ro



PREMIUL PENTRU PUBLICISTICĂ

Mihai Cosma



PREMIUL FILIALEI CLUJ

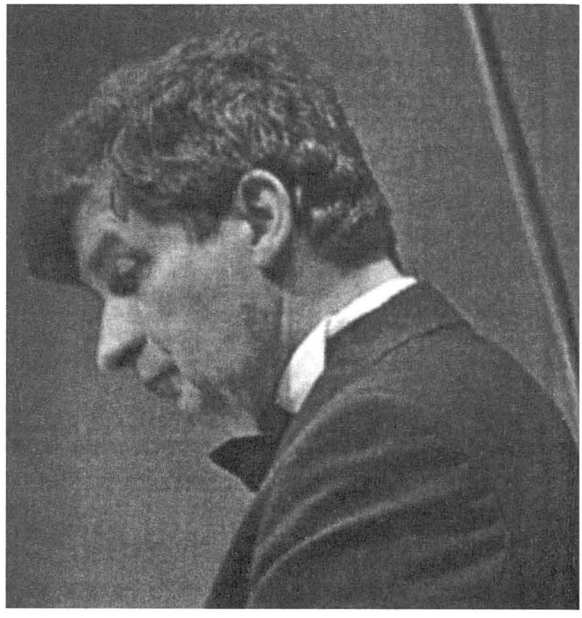
Şerban Marcu

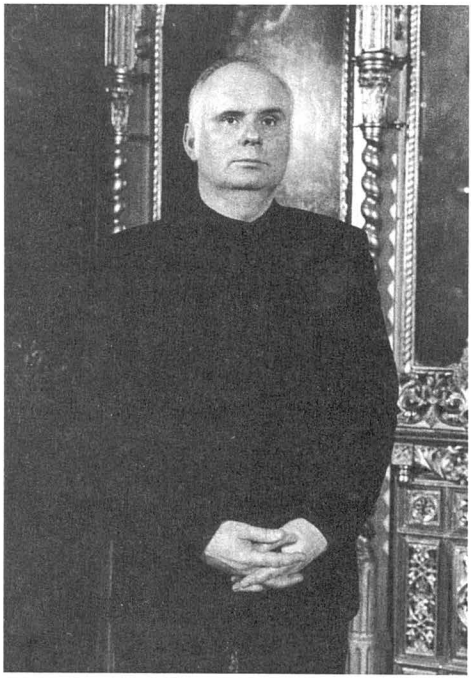
Acteon - simfonie de cameră

https://biblioteca-digitala.ro

PREMIUL PENTRU INTERPRETARE DIRIJORALĂ

Dorel Paşcu Rădulescu

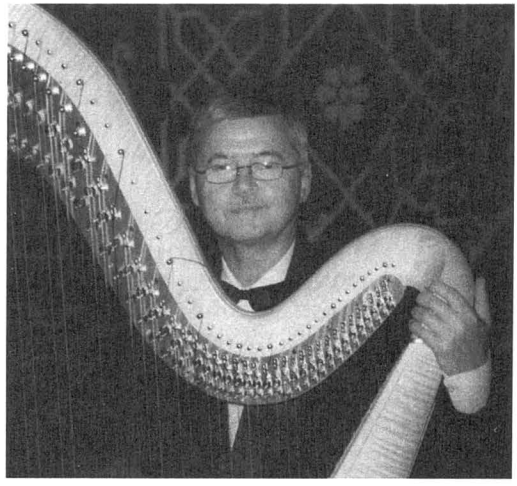




PREMIUL PENTRU INTERPRETARE DIRIJORAL-CORALĂ

Dan Mihai Goia

https://biblioteca-digitala.ro



PREMIUL PENTRU INTERPRETARE SOLISTICĂ

Ion Ivan Roncea

PREMIUL PENTRU ORGANIZAREA UNOR EVENIMENTE ARTISTICE

PROIECTUL 80 DE ANI DE MUZICĂ ÎN 80 DE ANI DE RADIO

Gabriela Scraba

https://biblioteca-digitala.ro

PREMIUL PENTRU INTERPRETARE ANSAMBLU CAMERAL

Trio Contraste

Ionuț Ștefănescu (flaut)
Sorin Petrescu (pian)
Doru Roman (percuție)

https://biblioteca-digitala.ro

CENTENAR PAUL CONSTANTINESCU

Vasile TOMESCU

PAUL CONSTANTINESCU (1909-2009)

Împlinirea unui veac de la nașterea muzicianului Paul Constantinescu ni se înveder ează ca un triptic în care se configurează un luminos destin personal la confluența spiritualității românești cu spiritualitatea universală. În primul panou al tripticului distingem pașii făcuți, dintr-un neostoit impuls interior, de tânărul nostru pe drumul însușirii tainelor artei interpretative și componistice, până la prima revelație a vocației sale de creator, sub forma manuscrisului purtând ca titlu și dată: *2 Studii în stil bizantin pentru vioară, violă și violoncel. Ploiești 10 V 1929*; al doilea panou al tripticului ilustrează în continuare desfășurarea unei activități fertile în calitate de compozitor de orientare nouă, originală, de pedagog, instrumentist și dirijor, de promotor al valorilor muzicii, curmată dureros la 20 decembrie 1963, când inima aleasă a încetat să mai bată; revine panoului final rolul de a marca în documente sonore și în texte de referință prezența în conștiința contemporană a operei lăsate de muzician.

Descendent dintr-o familie cu vechi atestări în cartea fiilor acestui pământ, cel care avea să devină un proeminent om de muzică s-a format ca elev în Ploieștiul natal și și-a desăvârșit studiile la București și la Viena. Ploieștiul se afirmase ca o vatră de istorie cu profunde rezonanțe în mintea și în sufletul locuitorilor acestei urbe; ca un loc al vredniciei celor care fructificau roadele pământului, crescute sub soare sau extrase din adâncuri; ca un mediu de perpetuare și îmbogățire a patrimoniului spiritual laic și sacru; ca o grădină în care înfloresc humorul, satira și optimismul. Aici s-a ridicat în plan uman, intelectual și artistic Paul Constantinescu. Aici va crea el *Simfonia ploieșteană*, ca un omagiu adus acestor oameni și acestor locuri. În contextul redresării vieții social-culturale din anii imediat postbelici, mișcarea artistică din țara întregită va pulsa la unison cu tendințele culturii moderne în ansamblu, aspirând să dea un contur tot mai clar creației spirituale autohtone. Viața muzicală avea să cunoască un autentic fenomen de înnoire pe plan organizatoric și profesional în Capitală și în alte mari orașe, ca Iași, Cluj, Timișoara. Aceasta va influența dezvoltarea domeniului de referință în numeroase

https://biblioteca-digitala.ro

ale centre. Activitatea desfășurată de orchestre simfonice, teatre muzicale, coruri reprezentative, de ansambluri instrumentale, de Societatea Compozitorilor Români, va însemna un model, un stimulent și de multe ori, mai ales în cazul orașului Ploiești, relativ apropiat de Capitală, un dinamic circuit de valori. Dacă orizontul cunoștințelor predate la clasa de compoziție a lui Alfonso Castaldi de la Conservatorul bucureștean, frecventată de Paul Constantinescu, ajungea până la muzica lui Ottorino Respighi și a lui Richard Strauss, familiarizând pe discipoli cu problematica artei cultivate de muzicienii apropiați de estetica impresioniștilor și de cea a ultimilor romantici, experiența compozitorilor contemporani exponenți ai unor școli naționale sud-est-europene, printre care și școala românească de compoziție, în frunte cu George Enescu, a fost transmisă tinerilor muzicieni în formare de către ilustrul compozitor și pedagog Mihail Jora. În articolul *Mihail Jora, creator de școală muzicală autohtonă*, inserat în volumul *25 de ani de muzică românească*, 1925, P. Constantinescu evoca astfel principiile pedagogice și exemplul de compozitor oferite de maestrul său: „Făclia este aprinsă iar maestrul vorbește acum și altora, îndeamnă, sfătuiește, ajută [...] Spiritul său larg lasă deschise orice discuții, la clasa sa se încearcă, se combină, se experimentează noi formule; maestrul știe să-și mlădieze personalitatea, transpunându-se în aceea a elevului, pentru a lăsa să se dezvolte fiecare talent, după înclinările proprii [...] Din clasa sa încep să iasă compozitori, iar maestrul le stă la dispoziție și mai departe cu aprecierile, îndemnurile și ajutorul său [...] în jurul său se formează [...] un adevărat laborator artistic, unde fiecare își spune cuvântul și ascultat este numai acela care are ceva de spus." În această luminată învățătură a lui M. Jora, ca și în acea a altor profesori de la Conservator, precum Dimitrie Cuclin, autorul eruditului *Tratat de estetică muzicală*, George Breazul și Constantin Brăiloiu, inițiatori și mentori ai acțiunii de culegere, notare și studiu al tezaurului de melodii sacre și laice moștenite și desăvârșite de poporul român, Paul Constantinescu s-a identificat chiar din primul an de studii, 1929, cu chemarea de a compune într-o modalitate încă neabordată în istoria artei sonore. Este vorba de piesa *2 Studii în stil bizantin*, tipărită la Praga și interpretată în aceeași metropolă la exact un an de la compunerea ei și la București la 5 februarie 1935, în cadrul concertelor organizate de Societatea Compozitorilor Români. Evenimentul a fost astfel evocat de Ilarion Cocișiu: „D. Paul Constantinescu ne-a apărut cu cele *Două studii în stil bizantin* nu numai ca un bun cunoscător al muzicii noastre bisericești, dar și ca un abil mânuitor al procedeelor contrapunctice și ca unul ce a găsit haina în care trebuie îmbrăcate aceste melodii. Dacă maestrul Kiriac a deschis drum în muzica corală liturgică prin *Liturghia bizantină*, pe Paul Constantinescu îl vedem croindu-și drum în muzica instrumentală, prin tratarea la instrumente a frumoaselor teme din cântarea noastră bisericească" (*Țara Noastră*, 9 februarie 1935). În schimb, patru ani mai târziu, când lucrarea a fost reluată, a stârnit din partea unor critici aprecieri negative. „Să mustrăm dacă ne e îngăduit" – dojenea Emanoil Ciomac – „pe D. Paul Constantinescu că ne aduce neizbutitele și paradoxal scrise pentru trio de coarde studii bizantine." (*Curentul*, 15 martie 1939), în timp ce un alt cronicar considera că prin lucrarea sa compozitorul „urmărește mai mult să dea impresia de originalitate forțată decât să obție o sonoritate acceptabilă a instrumentelor de

https://biblioteca-digitala.ro

coarde" (*Azi*, 19 martie 1939). Aprecierea net pozitivă, ca și punerea sub semnul îndoielii a valorii artistice a acestui opus se explică într-un caz și în altul prin caracterul înnoitor pe care îl evidențiau cele *Două studii*. Mai întâi, substanța melodică extrasă din melosul nostru sacru, destinat până atunci oficiului liturgic și potențat în cadrul primului mare aport inovator în creația corală de maeștri ca G. Musicescu, D. G. Kiriac și G. Cucu, pătrundea în premieră în creația instrumentală hărăzită repertoriului laic. Primul studiu, în mișcarea *Andantino*, vădește o interesantă structură modal-cromatică și o textură polifonică variată, în timp ce al doilea, *Allegro non troppo*, evidențiază resursele unei armonii diatonice de o sobrietate arhaică, având un ritm simplu, linii clare, cantabile. Forma ambelor piese îmbină principiul clasic al liedului cu libertatea cvasi-improvizatorică a genului lirico-epic de obârșie sacră sau folclorică.

Embrionul tematic al primului *Studiu* comportă caracteristicile modului cromatic determinat prin: cvarta mărită lidiană, creând cu treapta a șasea minoră terța micșorată și cu treapta a treia deasemeni minoră, secunda mărită; la aceste caracteristici ale modului cromatic de bază, prezente în expoziția fugato a temei, se adaugă, prin inflexiunile modulatorii, elemente ale unui nou mod cromatic fluctuant.

Ostinato de secunde suprapuse, dintre care secunda mărită colorează arhaic-oriental; mișcarea lentă, rubato; alternarea măsurilor de 3, 4 și 5 timpi; întâlniri ale liniilor cromatice într-o polifonie rezultată din conceptul modal-cromatic, deosebit de cel tonal-armonic al polifoniei clasice – iată ce caracterizează primul *Studiu*.

Al doilea *Studiu* contrastează prin ritmica giusto, de doi, și prin planul tonal cert, **fa**, esențial diatonic. Melodia are o structură simplă, oarecum în caracterul unui tropar după Macarie Ieromonahul, *Stricat-ai cu Crucea Ta moartea*, depășind întrucâtva ambitusul vocal, păstrând preferința pentru intervale apropiate, ușor intonabile, care sugerează cuvinte. Îi conferă însă trăsături instrumentale acompaniamentul în cvinte paralele, ca un dublu ison brodat, resuscitare a tipului de polifonie denumit **organum, cantus gemellus** sau **diaphonie**, comentat de Guido d'Arezzo în tratatul *Micrologus*, cca. 1030. Deosebit de interesantă pentru instrumentalismul de rezonanță psaltică inventat de P. Constantinescu este polifonizarea secundei mărite și opoziția între grupul divizionar binar și cel ternar al unui timp, în mersul unei poetice monotonii de secvențe.

Lucrarea de debut a compozitorului P. Constantinescu era o uimitoare anticipare a înnoirilor aduse de propria creație.

Răsfoind caietul de teme la contrapunct al studentului Constantinescu Paul pe anul 1930, ca și câteva confesiuni timpurii consemnate în scris, avem imaginea consonanței depline între profesiunea de credință și opera componistică proiectată curajos și privită de el însuși cu fermitate, dar și cu modestie:

„În al treilea an de studii fiind, am mâzgălit până acum multă hârtie, bucăți de canto, vioară, pian, un cvintet de suflători, un poem pentru soprană, altistă și pian pe poezia lui Ion Barbu *Riga Crypto și lapona Enigel* și o *Suită pentru orchestră în stil popular*, apoi un poem pentru patru soli și orchestră mică pe trei strofe din acatistul Sfântului Dimitrie cel nou Basarabov de Sandu Tudor, *Ursarul*, un streichtrio, un cheruvic și un chinonic (în formă de motete) în stil bisericesc cvasi-psaltic și alte lucrări de acest gen."

https://biblioteca-digitala.ro

„Din punct de vedere componistic, dintru început, am căutat un drum spre muzica cultă românească pe baza folclorului și a muzicii bisericești. Am încercat să exploatez folclorul în toate felurile, utilizând direct melodia sau luând-o numai ca sursă de inspirație, analizând-o, mergând până la organicitatea ei, căutându-i îmbrăcămintea armonică specifică și punând-o în toate ipostazele de expresivitate muzicală, păstrându-i în același timp seva românească și dându-i un nou dinamism care să tindă către o formă cultă. Aici am simțit și marea nevoie a cântecului bisericesc, care întregea partea psihologică și care mi-a deschis mai ușor drumul către muzica modală, dezvăluind mult mai clar constituția sa tehnică. Ca dovadă la aceasta este înșirarea de lucrări de mai sus, pe care le consider «încercări»."

Prima compoziție care se configurează în cadrul panoului secund al imaginarului triptic aniversar este *Suita românească*, distinsă cu Mențiunea a II-a a Premiului de compoziție „George Enescu" în 1931, interpretată la 16 februarie 1934 sub bagheta lui Ion Nonna Otescu, reorchestrată în 1942 și dirijată de Ionel Perlea la 28 octombrie 1942, în fruntea Orchestrei Filarmonica la Ateneul Român. Cronicarii prezenți la acest din urmă eveniment apreciau într-o anumită măsură valoarea lucrării, nescutind totodată pe compozitor de critici severe.

„Cele cinci piese sunt problematice" – nota George Breazul –, „ele neîncetând totuși a rămâne cinci piese de expresie muzicală, ingenioase, originale, care calcă fără milă peste datele tradiției, peste obișnuita acordică a armoniilor – preferând și chiar abuzând de disonanțe –, peste simetria ritmică și metrică, chiar sinuozitatea liniei melodice fiind înadins abruptă, împerecherile și suprapunerile de melodii și de ritmuri, contrapunctele personale, stranii chiar.

Asemenea procedee tehnice nu dau naștere unei arte de echilibru sonor, de linii fundamentale puternice, ci unei arte de efect senzorial, de coloratură [...]" (*Acțiunea*, 1 noiembrie 1942).

Având ca precedent măiestritul *Divertisment rustic* de Sabin V. Drăgoi (1928), alcătuit din *Colindă, Doină, Bocet, Dans, Cântec de nuntă* – corespunzător clasificării genurilor muzicii folclorice dată de Béla Bartók –, P. Constantinescu reia construcția în 5 părți, dar aduce o soluție proprie în alegerea prototipurilor: *Colindă. Descântec, Bocet, Cântec bătrânesc, Jocul Călușarilor*. Prima piesă descinde din punct de vedere melodic din cântările cuprinse în volumul *200 Colinde populare* elaborat de Gheorghe Cucu și publicat postum de C. Brăiloiu; în menționatul caiet de contrapunct al lui P. Constantinescu distingem astfel de melodii de colindă armonizate de discipolul de la Conservator al lui G. Breazul și C. Brăiloiu. Spre deosebire de factura **giusto** a *Colindei*, gândită eminamente armonic, piesa următoare – *Descântec* – are o desfășurare **rubato**, de rezonanță lirică, apropiată de ideea secundă a secțiunii *Intermezzo* din *Concertul pentru coarde*. Partea a III-a *Bocet*, de o intensă substanță lirică, are la bază o temă liberă sub aspect ritmic bogată ornamental și cromatic: terță micșorată (secundă mărită), acompaniată de un suspin de cvarte și secunde, care redă sfâșietorul impuls liric pricinuit de plecarea pentru totdeauna a celui iubit. Intervalul de terță micșorată imprimă în secțiunea B a liedului o și mai pronunțată rezonanță popular-arhaică, prin coborârea unor sunete cu un sfert de ton. Este același procedeu de transpunere cu profil melodic și nu ornamental a unor entități intonaționale pe cât de subtile, pe atât

https://biblioteca-digitala.ro

de specifice, realizată de George Enescu în epocala compoziție care este *Sonata pentru pian și vioară nr. 3, în la major, în caracter popular românesc, op. 25* (1926). Din substanța melodică ia naștere o pagină orchestrală de expresie încordată, apăsătoare, în care elementele melismatice tratate într-o viziune polifonică liberă, ce sugerează eterofonia, sunt îmbogățite cu valori cromatice polarizate în jurul tonalității Sol. În *Cântec bătrânesc* tema evocă într-o amplă desfășurare epică, în mers treptat, descendent, ca un imens semn al mirării, măreațe fapte de odinioară. Odată enunțat, stilul acestui cântec bătrânesc fertilizează bogate dezvoltări, prin înflorirea motivului, prin toarcerea „firului băsmit", cum caracteriza Tudor Ciortea substratul melodic al amintitei *Sonate* enesciene. *Jocul Călușarilor* este un rondo cu teme pregnante ritmic. Configurația muzicii este gândită aici armonic, cu pedale și țiitură în care coardele și pianul evocă sonorități de taraf. Luminozitatea și vigoarea tematică și orchestrală, omogenitatea timbrurilor, concizia și simplitatea frazei și mai ales relieful ritmic al jocului prevestesc paginile pline de dinamism și culoare ale baletului *Nunta în Carpați* și ale ciclurilor de dansuri atât de definitorii pentru arta compozitorului P. Constantinescu.

Din caietul de clasă direct în sala de concert – iată drumul celor *Patru fabule pentru piano solo* realizate în perioada 1929-1932; tânărul compozitor imaginase crearea unui *Album cu păsări și animale*, temă desprinsă din spiritualitatea lui Topârceanu, Arghezi și Jora și atât de apropiată de fantezia și umorul lui P. Constantinescu. Béla Bartók și Sabin Drăgoi inovaseră tehnica de realizare a acestui gen de compoziție bazat pe melodia folclorică românească. Este vorba de armonia în acorduri de cvarte și secunde, rezultată din simultaneizarea intervalelor melodice structurale pieselor de referință, de înlocuirea periodicității ritmice prin măsuri mixte, de structuri modale configurate spontan, fără armură la cheie.

Prima dintre fabule, *Pisica cu clopoței*, debutează cu un contur vocal, care se instrumentalizează determinând – prin profilul său modal mobil, prin apogiaturi simultane, întâlniri disonante cu acompaniamentul bazat pe tehnica pedalei, pe ostinato-uri ținute sau variate, pe suprapunerea de cvarte – o cuceritoare corespondență a piesei cu titlul: jocul de clopoței, care, urmând ritmul capricios, mișcările zburdalnice ale felinei domestice, se întețește.

Piesa a doua – *Un cocoș cu ochii scoși* – este un scherzino în modul Sol, oscilând între major și minor, cu secunda mărită între terța și cvarta de tonică, într-o metrică simplă, binară, dinamizată prin sincope și contratimpi. Hazul îl aduce tocmai combinarea picantă a unor elemente simple, așa cum cuvinte din limbajul de toate zilele capătă la Arghezi sau Topârceanu sensuri expresive unice.

Principiul **rubato** generează a treia fabulă, *Corbul și vulpea*. Ancedotica cu tâlc moral redată în *Le corbeau et le renard*, cf. *Fables choisies mises en vers par M. de La Fontaine*, 1608, Livre I nr. 2, își află o originală corespondență muzicală românească, concretizată ingenios de compozitor. Această frază alcătuită din trei secțiuni ce se amplifică armonios, augmentând treptat măsura cu un timp și colorând trisonul **la** cu variate sensibile cromatice, portretizează de bună seamă pe naivul corb. Replică a principiului **rubato**, desfășurat liber, molcom, improvizat, fraza pereche, strict periodizată și structurată ritmic pe sincopă, evocă firea fâșneață, șireată, a vulpii. Această temă constituie mai apoi concluzia piesei, rostită de același personaj, ca în fabulă.

https://biblioteca-digitala.ro

Ultim a piesă, *S-a certat cumătra gaiță cu cumătra bufniță*, este anticipată în amintitul caiet de contrapunct. O virtuoză *Toccatina* pe motivul unui trison, subliniat de picante acorduri, încheie ciclul într-o atmosferă de humor captivant.

Tot în sfera humorului, dar de data aceasta cu o notă aspră, tristă, se încadrează trei caricaturi muzicale reunite sub titlul *Din cătănie*. Reflex autobiografic, această lucrare inaugurează o altă componentă a muzicii lui P. Constantinescu: aceea de satiră tăioasă, arzătoare. Prin propria experiență, compozitorul a cunoscut rigorile dezumanizante ale vieții de cazarmă din trecut. „Moștecismul", acuzat atât de vehement și de plastic de către Anton Bacalbașa – prozator familiar ploieștenilor, deoarece a activat în acest oraș – sau în schițele atât de viu trăite ale lui Gheorghe Brăescu, se întâlnea cu propriile impresii ale compozitorului. Partitura pentru doi corni, două trompete, trombon, baterie și pian a fost realizată între anii 1932-1933 și interpretată de Orchestra Filarmonică din București dirijată de Mihai Jora la 23 ianuarie 1936, și primită în general cu căldură, cum relevă Virgil Gheorghiu: „Rafinament, știință și sensibilitate cooperează în fiecare sunet, în fiecare frază. Balul reangajaților, petrecere militărească de suburbie, este redat cu o notă de umor nemaiîntâlnit în muzica noastră simfonică. Și totuși nici un moment de vulgaritate! Felicităm pe domnul Constantinescu că-și păstrează noblețea în mijlocul parodiei." (*Credința*, 28 ianuarie an. cit.). Prima piesă, *Jalea recrutului*, se bazează pe tema *Doinei recrutului* din *Cartea de cântece pentru clasa a II-a secundară* publicată de G. Breazul și S. V. Drăgoi în 1931. Expusă în forma ei diatonică pură, tema se metamorfozează caricatural, semnificând măcinarea sentimentului de dor al cătanei la „moara drăcească" a vieții cazone din trecut. Pentru prima oară întâlnim, odată cu *Caricatura a II-a – Balul reangajaților*, filonul folclorului orășenesc, din care compozitorul va extrage materialul multora dintre lucrările sale de seamă. Caricaturizarea se referă aici la cunoscuta melodie de epocă *Deschide, deschide fereastra*, care va intra și în construcția operei comice *O noapte furtunoasă*. În secțiunea mediană, un motiv de vals este segmentat în ritmuri și cadențe, toate unindu-se într-un șuvoi disarmonic. Caracterul percutant al cornilor, oscilația de la eleganța sentimentală până la răgușeala burlescă a trompetei **flatterzunge**, timbrul afectat dar înăbușit al trombonului, stilizarea rafinată, de flașnetă, a pianului, toate acestea fac din valsul *Balul reangajaților* o pagină ritmico-orchestrală demnă de epoca în care Ravel a scris *La Valse*, Stravinski *Petruška* și Jora *La piață*. Ultima piesă, *Marș forțat*, denotă ingeniozitatea compozitorului de a plasticiza în chip burlesc stereotipul semnalelor de fanfară. Dinamismul întregului ansamblu, la care se asociată percuția, tehnica imitației, înfloriturile ca niște zorzoane de paradă ale pianului, creează cadrul pentru alternarea insolită între un motiv de falsă solemnitate și frântura de doină canonizată după tipicul disciplinei.

A doua lucrare în care P. Constantinescu a pus în lumină virtutea melosului de inspirație originală de a fi potențat prin travaliu tematic este *Sonatina pentru violină și pian*, realizată în 1933 și dedicată *Maestrului meu Mihail Jora*. Interpretată de virtuozi de renume în țară și peste hotare, ea a fost tălmăcită de George Enescu în noiembrie 1938, în cadrul vestitului ciclu de piese din literatura viorii. „Tânăr fruntaș al generației sale" – scria M. Jora –, „Paul Constantinescu a avut bucuria să-și asculte tot o sonatină, cântată de Enescu la al treilea concert al său. Și cred că amândoi au fost mulțumiți: Enescu pentru că a putut să-și dea

https://biblioteca-digitala.ro

seama că pe câmpul muzicii noastre, după îndemnul și pilda sa, rodesc flori îmbelșugate, răspândind mireasma sănătoasă a ogorului românesc, iar Constantinescu pentru că a avut prilejul să-și vadă floricica îngrijită cu drag ca de nimeni altul." Construită în trei părți, *Sonatina* dezvăluie o gândire ciclică ingenios adecvată unui melos care prin natura sa modală și prin forma esențialmente liberă comportă un concept nou de abordare. Partea I, *Allegro moderato*, se configurează în formă de sonată, cu un material modal de caracter patetic și pitoresc, în timp ce Partea a II-a, *Andante*, în formă de lied, transfigurează caracterul epic al baladei și liric al doinei și bocetului.

„Ca să înțelegi poezia lui Tudor Arghezi trebuie să ai vocația miturilor grozave, a viziunilor cosmice" – avertiza George Călinescu. *Testamentul*, Arghezi l-a tălmăcit și în poezia muzicii:

Durerea noastră surdă și amară
O grămădii pe-o singură vioară...

Cum a dat glas Paul Constantinescu, primul, acestei viori?

Prima poezie după *Testament* din cartea *Cuvinte potrivite – Cântec de adormit Mițura când era mică* – a trecut în lied cu titlul ceva mai scurt: *Cântec de adormit Mițura*. Construită în patru catrene și un distih, poezia determină un lied A (a, b, a, b1), B (a, b, a1, c) cu repetare pe strofele 3 și 4 și o coda pentru distih. Ambitusul este redus corespunzător cântecului de leagăn; mișcarea este *Tranquillo e poco rubato* pentru A și *Moderato* pentru B. Metrica este deasemeni specifică genului, alternând 5 cu 4 timpi. Tonalitatea insistă cu voită monotonie pe delicatul si bemol minor. Coroane, suspensii armonice, cadențări ritmice, o cadență frigică finală colorează folcloric subtil acest lied proaspăt și cald ca „soarele din *Cântecul Mițurei*". Și tot filosofică e întrebarea finală din poezia *Seara* din același volum:

De ce-oi fi atât de mare?
De ce-i el atât de mic?

Ceea ce creează trăsăturile unui sprințar scherzo este jocul cromatic al intervalelor, ritmica simplă. Întâiul dintre liedurile argheziene a fost cântat de tenorul Petre Munteanu la 26 februarie 1939, în amfiteatrul Liceului „Sfinții Petru și Pavel" din Ploiești, apoi ambele cântece au fost prezentate de același interpret la Torino, Salamanca ș.a.

De un alt poet și-a legat simțirea tânărul compozitor creând prima sa lucrare în domeniul coral. Este vorba de *Costea*, pentru cor bărbătesc și pian, datând din 1933, tipărit trei ani mai târziu la Cernăuți, sub îngrijirea lui Liviu Rusu. În balada alcătuită din 36 de stihuri, George Coșbuc evocă cu patos romantic contrastul dintre destinul a doi dintre cei trei soldați întorși din luptă și care îi regăsesc pe cei dragi, pe când cel de-al treilea, având *sub cruce tata*, a aflat *când a bătut la poartă/ Măsa-n casă caldă moartă!* După o pregătire instrumentală, corul intonează la 4 voci un motiv cu caracter de baladă haiducească, mișcat ritmic, făcut parcă să răsune peste coclauri în cadența pintenilor dați de călăreț murgului. Ultima frază, care, construind culminația dramatică în clipa împlinirii negrelor presimțiri ale eroului, are aspectul unei accelerări ritmice continue, ce însoțește desfășurarea disonantă a vocilor. Compoziția se atașează organic poeziei lui G. Coșbuc, născută ca o sinteză între romantism și spiritul creației folclorice.

Realizat în 1932, în perioada studiilor la Conservator, *Cvintetul pentru flaut, oboi, clarinet, fagot și vioară*, distins cu Premiul II „George Enescu", are o

https://biblioteca-digitala.ro

componență aparte în creația românească pentru ansamblu instrumental. De o expresivitate colorată arhaic și o fizionomie cvasi-vocală, lucrarea ne poartă gândul la cele *2 Studii* și la *Sonatină*.

Un popas la Paris (septembrie-octombrie 1929) și un stagiu de perfecționare la Viena (1933-1935) au însemnat pentru P. Constantinescu contacte nemijlocite cu realități social-culturale din două centre în care se afirmau cu strălucire valori muzicale consacrate de tradiție și se căutau cu fervoare soluții inovatoare în acest domeniu. Ca elev la Viena al lui Joseph Marx, exponent al esteticii impresioniste în muzica austriacă, și al lui Franz Schmidt, influențat de Anton Bruckner, tânărul compozitor român, perceput ca „exotic", și-a definit o dată mai mult crezul estetic; la aceasta a contribuit cunoașterea rezultatelor în studiul și promovarea cântării bizantine, datorită activității desfășurate de Egon Wellesz; ceea ce constituia aici o savantă examinare a patrimoniului de melodii perpetuate în ortodoxie, era pentru P. Constantinescu îngrijirea unei podoabe moștenite și șlefuite de secole de virtuozi ai acestei cântări.

„Cred că pot spune, fără a mă face vinovat de un grav conflict de atribuții" – mărturisea, cu câteva zile înainte de premieră, dramaturgul Mihail Sebastian –, „marea plăcere cu care am ascultat vinerea trecută, la Operă, schița muzicală a d-lui Paul Constantinescu pe textul *Nopții furtunoase*.

Verva, ironia, humorul acestei mici opere comice sunt cu adevărat pe linia lui Caragiale. Transpus în muzică, geniul caragialesc își păstrează toată virulența." (*Rampa*, 31 octombrie 1935).

Iubitor de muzică foarte instruit și exigent, I. L. Caragiale își formase o concepție clară și o cultură bogată privind rostul și forma de existență pe care trebuie să le aibă opera: „Pentru ca să ai operă și mai cu seamă Operă națională îți trebuie îndrăzneală, îndrăzneală și iar îndrăzneală... Îndrăznește și vei cânta! zicem noi" – se adresa el întreprinzătorului promotor al operei române, compozitorul, dirijorul și profesorul George Stephănescu. Caragiale, maestrul cuvântului percutant, al dramaturgiei dense, concise și clare, care a dus comedia la apoteoză, prefera repertoriul liric de maxim echilibru și limpezime, iubea lirismul concentrat, nu lirismul extatic, pe Gluck și pe Verdi, nu pe Wagner. Pentru a înțelege sensul estetic și valoarea operei comice *O noapte furtunoasă* de P. Constantinescu este necesar să luăm în considerație experiențele cu adevărat creatoare prilejuite genului liric de teatrul lui Caragiale: drama socială *Năpasta* de Sabin V. Drăgoi, drama psihologică *O făclie de Paști* de Alexandru Zirra și opera comică *Kir Ianulea*, datorată compozitorului *Năpastei*. Ele sunt, toate, trepte reușite în strădania de a realiza valorificarea superioară a textului, a cântecului și dansului de expresie românească în serviciul reliefării vii, puternice, a specificului de gen propriu fiecăreia dintre ele. Spectacolul în premieră a atras publicul, pe muzicieni și a stimulat ulterior critici numeroase și diferite, dintre care se impune aceea semnată de Radu Georgescu în *Revista Fundațiilor Regale* nr. 1/1936: „Trebuia deci creat recitativul românesc. E meritul mare și contribuția originală a d-lui Paul Constantinescu de a fi izbutit aceasta, strălucit. [...] Peste tot, veșmântul muzical al cuvântului, al frazei, păstrează intactă ritmica vorbirii, justețea accentului și, de cele mai multe ori, muzicalitatea proprie, specifică, a limbii românești." Refăcută „serios cu 15 ani mai târziu din cauza deficiențelor inerente oricărui început" – cum dezvăluia compozitorul –, noua versiune realizată în 1950

https://biblioteca-digitala.ro

a cunoscut premiera la 19 mai 1951, sub bagheta lui George Georgescu, în regia lui Jean Georgescu și scenografia lui Theodor Kiriakoff-Suruceanu, avându-i în distribuție pe Barbu Dumitrescu (Jupân Dumitrache), Silviu Gurău (Ipingescu), George Mircea (Chiriac), Valentin Teodorian (Rică Venturiano), Nella Dimitriu (Spiridon), Thea Rămurescu (Veta), Evantia Costinescu (Zița). În luna noiembrie 1960 opera a fost prezentată pe scena Teatrului muzical „K. S. Nemirovici-Dancenko" din Moscova, având ca interpreți pe Valentin Teodorian (Rică Venturiano), Magda Ianculescu (Zița), Zoe Dragotescu (Veta), George Mircea (Chiriac), Mihai Brediceanu (dirijor).

„Ceea ce m-a atras puternic în comedia lui Caragiale au fost elementele de humor, de comic, chiar de grotesc, pe care *O noapte furtunoasă*, cu puternicul ei realism critic, mi l-a oferit din plin. Ideea de a-l tălmăci pe Caragiale în muzică mi s-a cristalizat în vreme ce mă aflam, pentru studii, la Viena, când am încercat să versific unele pasaje din *O noapte furtunoasă*; tot atunci am închegat și prima versiune muzicală [...] În privința libretului, atunci mi-am ales elementele esențiale de-a dreptul din comedia lui Caragiale, punându-le atât în fragmente de proză, cât și versificându-le cu rime felurite, după necesitatea momentului [...] Însuși ritmul și rima le-am aflat acolo. În acest sens este de remarcat că deși lucrarea lui Caragiale este scrisă în proză, ea are o anumită ritmică interioară, uneori cu totul evidentă – ceea ce m-a ajutat și la realizarea textului muzical [...] Pentru eșafodarea întregului edificiu muzical al piesei, pe care am văzut-o din capul locului într-o formă simfonică, îmi trebuiau în primul rând teme și motive caracteristice de epocă."

Concepția în care a putut fi transfigurată sonor o capodoperă literar-dramatică absolut originală, stilul și tehnica adecvate acestei muzici au făcut obiectul a numeroase cronici și al unor studii aprofundate, cum este cel semnat de compozitorul Anatol Vieru (*Muzica*, Nr. 3/1956). A fost investigat modul în care au fost puse în valoare melodii din antologii de epocă și în care pe această bază a fost creat un tip insolit de recitativ de operă comică. Orchestra are aici o funcție tematică și expresivă, jucând rolul unui adevărat personaj, dar și unul coloristic-caricatural; acesta din urmă este îndeplinit prin stilizarea ceasului cu cuc, a flașnetei și a armonicii, prin evocarea unor sonorități de gen, ca valsul, romanța, taraful, ca și printr-o scriitură din care fac parte în mod structural glissandi, arpegii, contraste burlești de registre. De la momente în care singur pianul acompaniază în goale triole romanța *Într-un moment de fericire* a Vetei, până la acelea reprezentând scena urmăririi „bagabontului", în care coardele grave și suflătorii de lemn punctează disonanțe, suflătorii de alamă colorează grotesc cu glissandi, percuția aruncă tunete în furtunoasa noapte, iar suflătorii de lemn și corzile înalte precipită acțiunea cu dinamice și cromatice sincope – arta orchestrală a lui P. Constantinescu se afirmă fascinant de plastică, originală, elocventă în sine și adecvată acțiunii.

Dintre numeroasele opinii despre această lucrare, o reținem pe aceea adresată compozitorului, semnată de Marcel Mihalovici, personalitate de vază în viața muzicală franceză: „Am reascultat *O noapte furtunoasă*: trebuie să-ți mărturisesc din nou că ai scris un extraordinar **chef d'oeuvre**. Nu cunosc în literatura teatrului modern muzical o comedie bufă care să se poată compara cu opera ta." (8 august 1958). „Tu ești un fel de Musorgski românesc, o personalitate extrem de desenată." (30 decembrie 1960).

https://biblioteca-digitala.ro

Grație renumelui pe care izbutise să și-l facă în calitate de dirijor al corului Bisericii „Sfântul Visarion" din Capitală, P. Constantinescu a fost numit, începând cu anul școlar 1935-1936, profesor de armonie la Academia de Muzică Religioasă. El își formula atunci convingerea fermă că melosul laic și sacru moștenit și îmbogățit de poporul român poate și trebuie să fie dezvoltat în forme artistice complexe, originale, pe baza cunoașterii acestuia și a experienței muzicii occidentale: „Din elementele esențiale ale cântecului bizantin, dându-le o mare dezvoltare, să ajungem până la forma de mare dinamism, adică compoziția bisericească, în conformitate cu tradiția bizantină și atmosfera bizantină. Există anumite țesături modale (tropi), combinații ritmice, culoare și ethos, precum și forme fixe muzicale, care la un moment dat, așa după cum cântecul gregorian a dat formule muzicale în muzica apuseană, să dea la noi alte forme pentru viitoarea noastră muzică cultă; dar aceasta este o problemă a viitorului."

Aceste convingeri l-au condus pe compozitor să realizeze în anul 1936 *Liturghia în stil psaltic* pentru cor mixt a cappella, interpretată la Radio sub conducerea autorului, apoi la Cernăuți, cu concursul dirijoral al lui Liviu Rusu. Sunt potențate aici cântările *Doamne miluiește, Sfinte Dumnezeule, Cheruvic, Ca pre Împăratul, Răspunsurile mari, Pre Tine, Axion, Chinonic, Psalm* (XXXIX, vv. 13-14). Dacă în *Recviemul* de Mozart culminația este, firește, tragica *Lacrimosa*, în *Liturghia psaltică* în genere aceasta corespunde unei atmosfere liric-invocative. Ca simbol și ca obârșie melodică este cea mai străvechi-umană din ciclu. Însăși structura melodică comportă un atât de bogat dinamism, încât ne poartă gândul către epoca în care din haosul neființei sonore, prin gestul demiurg, logic și artistic, se închega concepția de organizare a sunetelor muzicale. *Psalmul* lui P. Constantinescu reprezintă o valoare în sine și în raport cu ciclul liturgic, atât prin construcția tripartită distinctă, cât și prin aspectul savant al texturii, prin forța expresivă a unei muzici legate organic de cuvânt.

În poezia românească de la începutul deceniului al IV-lea din secolul trecut, volumul *Joc secund* de Ion Barbu (1930) reprezenta o treaptă cutezătoare spre concepția și tehnica modernă. Marcând un febril proces de devenire, creația poetică a celui care și-a câștigat existența ca eminent matematician poartă amprenta gândirii abstracte sublimată la esență, exprimată adesea criptic, axiomatic. Simbolica lui Barbu cu sens cosmologic sau erotic, precum și reprezentarea geometrică (pătratul zilei, con de seară, ceasuri verticale) îl apropie de sculptura lui Brâncuși, în timp ce suprastilizarea, pitorescul antonpannesc ar putea prevesti picturi de Țuculescu. Dar în raport cu muzica? „Nu sunt decât o frază din marea simfonie"; „Moduri de ode [...] Antene în harfă", conceptualizează Barbu imaginea poetică-sonoră-muzicală. Pe lângă acest „cântat" al poeziei lui Barbu, P. Constantinescu a fost atras și de duhul lui Anton Pann, care insuflase modernele versuri. Impactul poeziei lui Barbu asupra artei lui P. Constantinescu se reflectă în compozițiile *Riga Crypto și lapona Enigel*, baladă pentru lector, alto, soprano și orchestră mică, și *Isarlâk*, poem burlesc pentru voce și orchestră de suflători, pian, xilofon și baterie; îmbinare a soliditații de construcție cu mobilitatea imaginilor, încrustate ca un giuvaier greu cu simboluri filosofice.

În cadrul primului concert de muzică de cameră din ciclul organizat de Asociația pentru Muzica Nouă îndrumată de M. Jora au fost interpretate *Cântec* și *Gărgărița* de P. Constantinescu pe versuri de D. Ciurezu, primul în caracterul

https://biblioteca-digitala.ro

cântecului de leagăn, al doilea cu atmosferă de scherzo, **giocoso**, ambele ilustrând arta vocală cu acompaniament instrumental la care ajunsese compozitorul în perioada când lucra la *O noapte furtunoasă*.

Jocuri românești aranjate, armonizate și orchestrate, precum *Joc și Doină* pentru orchestră mare, compuse pe motive preluate din colecții de epocă sau de invenție proprie, preced prima lucrare simfonică bazată pe principiul dezvoltării temelor contrastante, prezentată la 7 martie 1938, în Studioul de concerte al Radiodifuziunii, sub bagheta autorului. Observator de înaltă competență, M. Jora evoca: „Cele patru părți ale lucrării se înlănțuiesc gradat și închegat. Ideile muzicale sunt fericit găsite și frumos dezvoltate, dând în complexul lor un perfect simțământ de unitate." Într-o epocă în care I. Stravinski, A. Honegger sau S. Prokofiev ilustrau virtuțile unui nou clasicism, P. Constantinescu concretiza un principiu apropiat de coordonatele proprii sensibilității românești.

O nouă cucerire în palmaresul școlii noastre de compoziție o constituie baletul *Nunta în Carpați*, prezentat în premieră la Opera Română din București, la 5 mai 1939. Partitura fusese distinsă cu Premiul I „George Enescu" la 27 noiembrie 1938, în prezența fondatorului acestui prestigios for; ea punea în apoteoză un aspect al sincretismului artei autohtone, adunând într-un mănunchi florile rare de munte, pentru a încununa cu ele geniul artistic național. M. Jora, creatorul baletului românesc modern, sublinia în *Timpul* din 4 iunie 1939, despre autorul baletului:

„El te emoționează prin puterea accentelor, prin ritmul fremătător ce-l descoperă în natura însăși a vieții țărănești, prin umorul sănătos și gălăgios al poporului nostru. Iar când își dă osteneala să zugrăvească și latura poetică furișată în adâncurile lui, Constantinescu o face cu bun simț și discreție rafinată, cum le simțim de pildă în chemarea molcomă a buciumelor din preludiu sau la plecarea jalnică a flăcăului îndrăgostit de mireasă, de la sfârșit." Iar despre modul în care a fost realizată coregrafic partitura, M. Jora notează: „Belșugul și savoarea acestei muzici au dat prilejul doamnei Floria Capsali să monteze una din cele mai izbutite scene coregrafice din cariera sa. E un bun gust, e un rafinament, e o știință în mânuirea valorilor clasice, care-i fac cinste." Contribuiseră la reușita spectacolului conducerea orchestrei de către George Georgescu, regia lui Panait Victor Cottescu și distribuția de prim ordin a baletului. Tipărită la Universal Edition Wien, partitura a fost interpretată cu succes de orchestre și dirijori de renume, printre care Teatro alla Scala din Milano cu Ionel Perlea, Teatru Lirico din Roma, Teatro „La Fenice" din Veneția, Teatro Comunale din Florența.

La 1 ianuarie 1941, P. Constantinescu a întemeiat cu Ana Maria Franghia un cămin în care va domni o duioasă afecțiune reciprocă. Foarte curând, întregul popor român va cunoaște teribila epopee a războiului. Țițeiul se prefăcea în sânge, pâinea caldă a Bărăganului era iască în rania soldaților, iambii suitori și șăltărețele dactile se aflau în prigoană, iar harpa tăcea asurzită de vaietul sirenei. În acel apăsător climat, P. Constantinescu și-a îndreptat gândul către o muzică de profund conținut hieratic, cântată ca o rugăciune pentru dobândirea grației divine, transfigurată sonor în creații de diferite genuri și forme.

Variațiuni libere asupra unei melodii bizantine din secolul XIII pentru violoncel și orchestră, este o lucrare orchestrată în 1940 pentru harpă, 2 corni, gong, coarde și violoncel solo, tipărită în reducție cu pian la Universal Edition Wien, 1943; în această versiune, *Variațiunile* au fost interpretate în Sala „Dalles" la

https://biblioteca-digitala.ro

7 februarie 1940, de Theodor Lupu la violoncel și Constantin Silvestri la pian, și caracterizate astfel de M. Jora: „Variațiunile acestea [...] apar ca niște mari mozaicuri colorate, așternute sub picioarele credincioșilor într-o bazilică. Cioplite în piatră, ele se înlănțuie cu gravitate, răspândind un simțământ de pace și reculegere. Stilul sever armonic și contrapunctic pe de o parte și timbrul vibrant al violoncelului pe de alta întregesc înfățișarea lor nobilă și dau întregii lucrări măreția căutată de autorul mult aplaudat și prețuit." (*Timpul*, 13 februarie 1940). Aceeași stare de spirit generează *Sonata bizantină pentru violoncel (violă) solo* compusă în 1940, având la bază melodii din colecția I. D. Petrescu. Prezentată în cenaclul Uniunii Compozitorilor din 6 octombrie 1966, de către Wilhelm Berger (violă), lucrarea pune în lumină efortul și admirabila reușită a compozitorului în direcția potențării polifonice a structurii monodice izocrone a melodiei de substrat arhaic, având ca model nemuritoarele sonate de gen create de Johann Sebastian Bach.

„Ați ajutat să iasă la lumină și să ajungă la cunoștința unui public ales de cunoscători munca fără preget și de deosebită importanță științifică pe care a desfășurat-o, ani de zile de-a rândul, un merituos preot. Ați ajutat să trăiască cu adevărat opera unui muzicant de înaltă chemare, și vă rog să împărtășiți d-lui Paul Constantinescu adânca noastră mulțumire sufletească și toată admirația. D. George Enescu, genialul și nobilul nostru artist, va afla, nădăjduim, sentimentele recunoscătoare cu care privim activitatea d-sale de totdeauna și strălucita realizare din seara de trei martie 1946." Aceste gânduri erau adresate la 5 martie an. cit. lui George Georgescu, directorul Filarmonicii bucureștene, de Nicodim, Patriarhul României, cu prilejul primei audiții a lucrării compuse de P. Constantinescu sub titlul *Patimile și Învierea Domnului, oratoriu bizantin de Paști, pentru soliști, cor mixt și orchestră, pe texte bizantine inedite din epoca medievală, descifrate, traduse și orânduite de I. D. Petrescu*. Interpretată cu concursul soliștilor vocali Nicolae Secăreanu, I. D. Petrescu și Nella Dimitriu, și al corului „România" dirijat de Nicolae Lungu, sub bagheta lui G. Enescu, partitura a fost refăcută în 1948, tipărită în 1971 de Bärenreiter Verlag și prezentată în concert la 12 aprilie 1990, sub bagheta lui Cristian Mandeal, cu concursul Orchestrei și Corului Filarmonicii „George Enescu". Anterior (7 aprilie 1973) fusese tălmăcită la Dresden Stadtkapelle, sub conducerea lui Martin Fläming.

Unitatea de conținut și stil este obținută prin echilibrul perfect între elementul epic, dramatic și liric, între factorul melodic având ca sursă antologii de cântări consacrate în Biserica noastră, și valorile cucerite de maeștrii occidentali ai genului. Această sinteză a trei factori: cel bizantin și folcloric, cel clasic occidental și cel modern considerat într-o viziune originală caracterizează concepția și modul de elaborare componistică a oratoriului. Recitativul, de invenție personală, distinct față de cel consacrat în oratoriul clasic, se afirmă ca un mijloc de dinamizare și concentrare a acțiunii, reliefând prozodia și permițând, împreună cu episoadele solistice și corale, cuprinderea vastei drame de inspirație biblică.Armonia potențează ethosul expresiv al modurilor, precum luminozitatea lidianului, dramatismul hipolidianului, caracterul straniu, depresiv, al locricului. O sinteză proprie realizează compozitorul între conceptul armonic vertical și cel specific unui contrapunct modal liber, al cărui substrat rămâne monodia. Factorul orchestral are în oratoriu ca scop principal îmbogățirea expresivității vocal-corale și o funcție de

https://biblioteca-digitala.ro

sine stătătoare cu caracter introductiv (mici preludii), conjunctiv (interludii) și conclusiv (pasaje finale de acte). Formele monodiei libere, improvizate, se îmbină cu elemente cvasi-organizate (lied-rondo-variațiuni).

Conceput ca un imn de slavă senin, sărbătoresc, construit în trei părți – *Buna Vestire, Nașterea* și *Magii – Nașterea Domnului. Oratoriu bizantin de Crăciun* constituie împlinirea luminoasă a dipticului deschis cu dramatica lucrare *Patimile Domnului. Oratoriu bizantin de Paști* (cf. **supra**), interpretat în primă audiție absolută la Ateneul Român, la 21 decembrie 1947, sub bagheta lui Constantin Silvestri, cu concursul Orchestrei Filarmonica și al Corului „România" pregătit de Nicolae Lungu, având ca soliști pe Valentina Crețoiu (Arhanghelul Gavriil), Nella Dimitriu (Fecioara Maria), Aurel Alexandrescu (Evanghelistul), Nicolae Secăreanu (Irod Împăratul). Lucrarea a fost elaborată în reducție pentru cor, soli și pian în perioada februarie – 19 mai 1947, iar partitura de orchestră între 22 mai și 9 iulie anul citat. Sursele melodice se află în: Ieromonahul Macarie – *Irmologhion*; Anton Pann – *Irmologhion, Noul Doxastar*; Dimitrie Suceveanu – *Idiomelar*; Theodor V. Stupcanu – *Anastasimatar*; Ștefan (Ștefanache) Popescu – *Anastasimatarul practic-ritmat al lui Ion Popescu-Pasărea*; Ion Popescu-Pasărea – *Liturghier*; un vechi manuscris muzical grecesc, probabil din secolul al XVII-lea; *Colinde*, culegere întocmită de George Breazul (1938). Folosind elemente ale unui tezaur muzical și literar atât de bogat, P. Constantinescu a reușit să realizeze o perfectă unitate de stil. Transfigurarea melodiei în conformitate cu cerințele dramei muzicale de amplă desfășurare a condus la elaborarea unui material nou, modelat după legi arhitectonice, modal-armonice și orchestrale definite de compozitor prin propriul travaliu și beneficiind de profunda investigație realizată de bizantinologul Ioan D. Petrecu. Dezvoltarea unei polifonii lineare, configurată prin afirmarea pe bogate planuri tonale a melodiei, prin procedee sugerate de însăși structura acesteia (în ordinea complexității: ison, monodie, imitație, fugato, polimelodie) sunt mijloacele de concretizare a discursului muzical în *Oratoriu*.

O armonie de largi resurse, fără a exclude soluțiile clasice, înglobează și dezvoltă virtuți modale.

Orchestrația în ansamblu și momentele orchestrale de sine stătătoare, în strânsă concordanță cu factorul vocal-coral, au o puternică viață și o culoare marcată prin sugestivitatea plastică de gen (clopote, sonorități de celestă și harpă, apropierea printr-o scriitură specifică a cvintetului coardelor de cvartetul vocal-coral, ca o întregire și nuanțare a rostirii umane).

Partea I, *Buna Vestire*, începe cu axionul *Bine vestește, pământule, bucurie mare* (după Macarie, *Irmologhion*), conceput în sonorități coral-orchestrale fastuoase, emanație a acelui **contrapunct armonic** pe care D. G. Kiriac îl considera drept cea mai adecvată modalitate de înveșmântare a melosului bizantin și psaltic. Scena următoare, *Iar în luna a șasea* (Luca I, 26-28), reunește în tehnică de recitativ personajele: Evanghelistul, Corul de femei (după *Buna Vestire* din *Idiomelar* de D. Suceveanu), care semnifică soborul îngeresc, și Arhanghelul Gavriil. Aria altistei *Și a zis Maria* (Luca I, 46-53) este elocventă pentru resursele de expresivitate dramatică investigate de compozitor în arhaica monodie. *Sedelna de la Utrenie* (după Th. V. Stupcanu, *Anastasimatar*) a generat o splendidă pagină coral-solistică: momentul Andantino – *De frum'sețea fecioriei tale* –, de un lirism tânguitor. Bizuindu-se pe două versiuni ale troparului *Bunei Vestiri* (D. Suceveanu, *Idiomelar*; A. Pann, *Irmologhion*), din care preia sugestia

https://biblioteca-digitala.ro

tehnicii **recto tono** și unele formule melodice, cântarea omonimă încheie prima parte a oratoriului cu un recitativ coral ce se amplifică apoi ritmic și armonic, simbolizând regenerarea spirituală a omului prin faptul mirific al *Nașterii Domnului*.

Partea a II-a, *Nașterea*, începe cu o introducere orchestrală în fugato, inspirată din *Stihirea ceasurilor împărătești*. Din două izvoare (A. Pann, *Doxastar*, D. Suceveanu, *Idiomelar*) ia ființă *Cântarea ceasului întâi*, ca o serafică melopee, încheiată cu un motet de solemnă desfășurare polifonic-modală. După nararea de către Evanghelist a suirii lui Iosif în Vitleem pentru a se scrie la recensământul poruncit de chesarul August, în zilele când Maria urma să nască, urmează o *Catavasie la întâmpinarea Domnului*, sub forma cvintetului vocal, conferind concepției și tehnicii oratoriului clasic rezonanța unor impresionante pagini de imnografie bizantină. O scriitură deliberat contrastantă prin sobrietatea mijloacelor (unison, ison) este folosită în *Catavasia la Nașterea Domnului* (pe melodii de Macarie și de autori moderni), ca un cântec de mărire intonat de întreaga suflare omenească cu o aleasă simțire și simplitate. Ampla scenă ce evocă vestirea de către păstori a *Nașterii* și imnul de slavă al îngerilor resuscită pagini din amintitul *Weihnachts-Oratorium* de J. S. Bach sau din *Die Schöpfung* de J. Haydn. Finalul părții secunde este solemn, majestuos, corespunzător cântărilor *La soborul Preasfintei Născătoare* (după un vechi manuscris grecesc) și *Minune prea mare*, de extaz liric, și *Condacului Nașterii*, urmate de potențarea antifonică, de către cvartetul vocal și cel coral, a jubilației *Alleluia*, de händeliană strălucire concluzivă, adecvată celebrei podobii *Fecioara astăzi*. Această din urmă cântare perpetuează caracterul și structura compoziției *I partenos simeron* în genul **kontakion**, creată la Constantinopol de Roman Melodos, spre mijlocul secolului VI, dovadă peremptorie a „dăinuirii spiritualității artistice greco-romane în regiunile noastre peste timp și peste oameni" – cum afirma Ioan D. Petrescu.

Partea a III-a, *Magii*, debutează cu momente de luminoasă expresivitate, realizate pe fundamentul melodic al unor colinde din culegerea publicată de G. Breazul, cu intonații tipice folclorului românesc de gen, care perpetuează spiritul creator al romanității orientale, stimulat de geniul creștinismului. După tulburătoarea scenă care redă mânia și vicleșugul lui Irod, pe fundalul sonorităților corului arhiereilor și cărturarilor, oratoriul se încheie cu *Catavasia Nașterii – Hristos se naște, măriți-L*, un vast și culminant imn vocal-orchestral, de puternică strălucire apoteotică.

Tipărită de Bärenreiter Verlag, în 1969, lucrarea a fost înregistrată pe disc de Corul și Orchestra Filarmonicii „George Enescu" sub conducerea lui Mircea Basarab (STM-ECE 01308/01309), versiune reprodusă de casa DEESSE, Paris, DDLX 42-43.

Farmecul plin de candoare al colindei îl inspiră în aceeași perioadă pe compozitor în realizarea câtorva piese de inspirație sacră și laică:

Dimineața lui Crăciunu, cu sursa într-o culegere din Banat datorată lui Tiberiu Brediceanu, și *Strigare la stea*, din culegerea semnată de G. Breazul, ambele imaginate pentru pian;

Murgul, un dialog între voinic și calul său, din colecția G. Breazul, și *Tatăl nostru bunu*, din aceeași sursă, ambele pentru tenor și bas, cu participarea pianului, potențând procedee de polifonie investigate în substanța melosului folcloric.

https://biblioteca-digitala.ro

Un ciclu de lieduri pe versuri de Radu Gyr, de un lirism amar, ca un lamento bacovian, de un alean sălciu, se distinge prin rezonanța de doină și de colind.

Terminată în 1945, prezentată la 18 mai 1947 de către Mihai Jora cu Orchestra Filarmonica, la Ateneu, *Simfonia în re*, singura lucrare de anvergură a compozitorului în genul de referință, este ecoul patosului dramatic care a caracterizat viața oamenilor în acea epocă; fără a se înălța pe piscurile propriei creații, *Simfonia I* de P. Constantinescu rămâne una dintre lucrările de primă importanță în evoluția genului în cadrul muzicii românești.

Caracterul expresiv unitar în care se contopesc sensibilitatea lirică populară și vigoarea dansului ridică *Rapsodia a II-a pentru orchestră mare* de la treapta autenticității folclorice imediate, cum întâlnim în *Jocuri românești* de același compozitor, la aceea a valorificării creatoare. Ambele modalități se hrănesc însă din același izvor de simțire și potențare a ceea ce conține mai frumos și mai original melosul nostru național. În același spirit au fost create dansurile *Olteneasca, Ciobănașul, Cântiche ali Leană, Joc din Oaș, Brâul*, poemul coregrafic *Târg pe Muntele Găina, Suita bucovineană*. „La o formă mai evoluată și mai liberă am recurs atunci când a trebuit să redau figura și peripețiile eroului popular, haiducul Iancu Jianu, într-o muzică cu program, pentru violoncel și orchestră. Aici melodiile populare fie că mi-au devenit teme, fie că s-au fărâmițat în motive care m-au dus la dezvoltări simfonice mai largi, fie că s-au desfășurat ele însele, ca în finalul lucrări, unde balada exprimă crezul pe care haiducul și-l arată în fața lui Caragea Vodă, atunci când este judecat. Aceasta am sugera-o printr-o doină de amplă bogăție melodică. Este vorba de *Balada haiducească pentru violoncel solo și orchestră*" – preciza compozitorul referitor la una dintre piesele de referință ale repertoriului nostru de gen.

Trei piese pentru pian solo, datând din anul 1952, constituie unui dintre ciclurile cele mai populare și mai viabile ale repertoriului nostru instrumental-solistic, consacrate de virtuozi de prim plan. Este vorba de *Joc (Presto), Cântec* și *Joc dobrogean*, acesta din urmă în caracter de *Toccata*, uimitoare prin tehnica de ostinare ritmică evocând țambalul, și prin intonațiile de structură cromatică.

„Am avut o mare bucurie să descopăr remarcabilul dumneavoastră *Concert pentru orchestră de coarde*" – îi scria compozitorului Edgard Donneux, conducătorul Orchestrei de Cameră a Televiziunii Belgiene. „Orchestra l-a interpretat cu mare succes [...] sub bagheta mea. Nu numai publicul a apreciat mult lucrarea, dar chiar muzicienii din orchestră erau foarte entuziasmați și sunt fericit să vă comunic că această lucrare va rămâne în repertoriu." Principiul pe care l-a avut în vedere compozitorul este astfel explicat de el însuși: „*Concertul pentru orchestră de coarde* este complet eliberat de cântecul popular autentic, fără să fie însă străin de spiritul lui. Temele sunt create personal în structura și elementele cântecului popular, rămânând doar vagi aluzii la formele și cadențele melodice, utilizând totodată procedee armonice, polifonice și de construcție mai evoluate și mai îndrăznețe." Rezultat al gândirii artistice caracterizate prin măiestria scriiturii instrumentale și prin noblețea expresiei, lucrarea este reprezentativă pentru echilibrul între spiritul tradiției și tendințele înnoitoare ale genului.

Aspirația compozitorului de a crea o lucrare de larg suflu lirico-dramatic care să cucerească pe interpreți și pe auditori s-a concretizat în *Concertul pentru pian și orchestră*, o fericită sinteză între tradițiile genului de orientare romantică și

https://biblioteca-digitala.ro

experiența compozitorului pe drumul potențării cu măiestrie și originalitate a resurselor oferite de melosul folcloric și puse de autor în apoteoză (transpunerea unui motiv din tetracordul unui mod în tetracordul altui mod, alternarea între elemente simple și elemente de intensă structură cromatică).

Din sintaxa măiastră care topește și aliază într-un tot artistic nou, desăvârșit, plămada atât de bogată și de felurită a *Mioriței* s-a născut astfel o nouă operă de artă. Alcătuirea formei urmează deopotrivă legile construcției epice și ale trăirilor lirice intens cuprinse în baladă, într-un cadru echilibrat, molcom, poetic, fără culminații paroxistice, dar și fără lâncezeli retorice; iar legile construcției muzicale ordonează bogăția și varietatea de rânduri melodice într-un unic fuior, căutându-le făgașul modal-polifonic cel mai propice. Scriitura corală arată o simplitate și o eficiență maxime, tematica însăși necesitând din partea executanților virtuozități tehnice pe care le comportă îndeobște genul baladei soliste (recitativ, ornamente, glissandi, ritmică complexă). Toate acestea imprimă baladei *Miorița* un caracter de nou clasicism, de madrigal neoclasic, adecvat spiritului școlii corale românești. Mai presus însă de meșteșugul plăsmuirilor modale și contrapunctice pe bătătura melosului folcloric, P. Constantinescu a dăruit poemului fără vârstă căldura inimii, înfrățindu-se cu cântecul tragismului genuin cum s-au înfrățit Luchian cu florile, Arghezi cu stihurile, Enescu cu dorurile...

Expresie a unei vaste experiențe scriitoricești, a bunei cunoașteri a istoriei românilor, libretul dramei muzicale *Pană Lesnea Rusalim* de Victor Eftimiu conține frumuseți autentice, dar și locuri de factură narativ-fastuoasă mai puțin potrivite naturii condensate liric a operei. Generoasă și cantabilă (formele fixe, periodice, sunt aici preponderente), cursivă și colorată, muzica scrisă de P. Constantinescu este mai puțin concentrată și cutezătoare, pregnantă și personală, decât aceea a altor creații de suflu dramatic-epic ale compozitorului. Cu toate aceste, cum a relevat spectacolul realizat de Opera de Stat din Cluj-Napoca la 28 iunie 1956, muzica încălzește subiectul, înflăcărează pe interpreți și captivează, în limitele acestui tip de creație, publicul.

„Am căutat să unesc armonic romantismul celor patru poezii ale lui Eminescu cu melodica populară, tratată evident de o manieră polifonică, după tehnica madrigalului. A fost o experiență interesantă, pe care doream s-o fac de mai mult timp." Aceste gânduri ale compozitorului se referă la *Patru madrigale – Freamăt de codru, La mijloc de codru des, Peste vârfuri* și *Stelele-n cer*, create în 1953-1954 și interpretate la 31 martie 1954 de Cvartetul vocal al Filarmonicii „George Enescu". Cutezanța simplității posibile îmbinată cu sensibilitatea stilizată a ideii poetice-muzicale caracterizează acest ciclu; prin forța realizării artistice și prin semnificația elevată a celor două izvoare captate și transfigurate – vers și viers – ciclul constituie o culme a creației românești de gen.

Concertul pentru vioară și orchestră se distinge prin organicitatea și cursivitatea formei; clădită în trei secțiuni, fiecare dintre acestea constituie o ingenioasă îmbinare: partea I preludiu-sonată, partea a doua lied-scherzo, finalul rondo-sonată. Sub raport expresiv, lucrarea își află puntul culminant în secțiunea mediană, o pagină de elevată gândire poetică, dinamizată de scherzo-ul care îi este integrat, avându-și un prolog și un epilog optimist în simetria părților extreme.

https://biblioteca-digitala.ro

Farmecul *Concertului pentru harpă și orchestră*, de candidă și generoasă simțire artistică, este dat nu atât de forța și densitatea temelor dezvoltate, cât de armonioasele sonorități instrumentale elaborate cu tehnică impecabilă și rafinament stilistic de gen. Prelucrarea structurilor melodice omogenizează protagonista și ansamblul într-o tehnică și expresie unică, plină de strălucire timbrală și colorit ritmic-modal, rămânând în zona unei cursivități concertante, fără a atinge tensiuni dramatice relevante.

Înțelesul neuitat de dramatic al primei audiții a *Triplului concert pentru vioară, violoncel, pian și orchestră*, prezentat în primă audiție la 28 și 29 decembrie 1963, de Ștefan Gheorghiu, Radu Aldulescu și Valentin Gheorghiu, cu orchestra Filarmonicii „George Enescu" dirijată de Mircea Basarab, este astfel tălmăcit de Geo Bogza:

„Răsuna în mintea mea un glas limpede de față:

Colinde, colinde!
E vremea colindelor
Căci gheața se-ntinde
Asemeni oglindelor..."

Testament pentru propriul drum de compozitor și prefață pentru strădania generațiilor de continuatori, lucrarea constituie prin forța inspirației și măiestria elaborării unul dintre piscurile muzicii românești. Cele trei părți constitutive sunt dominate de un inefabil tumult de simțire și meditație lăuntrică: secțiunea I – *Pesante. Allegro deciso* – și cea următoare – *Andantino commodo rubato* – dezvăluie o dureroasă afectivitate, ce-și găsește echilibrul în energia triumfătoare a finalului, *Allegro molto*. Lucrarea afirmă prin filosofia alcătuirii și puterea emoției principiul demiurgic al vieții: negație + negație = afirmație. Aceste este și sensul triadei dramatice a părților componente: simbol de luptă; simbol de suferință; simbol de izbândă. Finalul este, cum gândea filosoful, marele neîntreruptul început...

Din fondul de manuscrise păstrate, cu spirit neînfricat față de adevăr, de către compozitorul Ion Dumitrescu, muzicologul Octavian Lazăr Cosma a actualizat (într-un studiu publicat în *Muzica* nr. 4/1993) două lucrări de Paul Constantinescu, tăinuite până în decembrie 1989, nu numai de teama sechestrării partiturilor, dar și ca precauție față de consecințele pe care autorul le-ar fi avut în plus din această pricină: poemul *Cântarea Basarabiei*, interpretat în primă audiție în toamna anului 1941 de către Orchestra Simfonică a Armatei, și cantata *Moartea Eroului*, scrisă în perioada 5 octombrie – 5 noiembrie 1941.

Multe și valoroase contribuții la exegeza operei lui P. Constantinescu sunt semnate de autori de prestigiu din țară și de peste hotare, fundamentate pe tezaurul documentar aflat în Muzeul dedicat muzicianului la Ploiești, realizat cu pasiune și competență de muzicologul Alexandru Bădulescu.

O privire pertinentă asupra creației lui P. Constantinescu constituie obiectul volumului semnat de Pr. Prof. Dr. Stelian Ionașcu, publicat în anul 2005, în Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române.

Proiectându-se luminos peste tenebrele care au tulburat și apoi au curmat cu mult înainte de vreme palpitul vieții muzicianului, opera sa a devenit o prezență semnificativă în dinamica spiritualității românești și de peste hotare.

https://biblioteca-digitala.ro

Summary

Educated at the **Conservatoire of Music** in Bucharest, Paul Constantinescu (born in Ploiesti on 29 June 1909) has worked as a performer, professor and promoter of musical values and is well known as one of the most important Romanian modern age composers. He is the author of some genuine autonomous musical opuses and some compositions based on literary texts, intended to be both part of orthodox liturgical offices and performed as concerts or musical shows. He elaborates his music in various ways, from those involving a dynamic and complex sound, to those likely to enjoy a wide audience. His works are highly expressive. They bear aesthetic ideas, intense feelings and a perfect balance between consecrate conquests of tradition and innovative solutions. The composer excels in terms of the value of Melos developed in Byzantium style, perpetuated as sacred function of monody. ***Christmas Oratorio*** and ***Easter Oratorio*** (published by Barenreiter Verlag), ***Concerto for piano and orchestra*** and the ***Treble Concert for violin, cello, piano and orchestra*** bounded out as original works, perennial among Romanian and universal musical creation.

Raluca VOICU-ARNĂUȚOIU

Paul Constantinescu
Biografii paralele

Paul Constantinescu[1] a apărut în muzica românească ca o stea, ca o mare speranță a componisticii; la numai 22 de ani, al doilea opus al său, *Suita românească* [2], a fost premiată la Concursul de compoziție G. Enescu; la 23 de ani[3] a devenit membru al Societății Compozitorilor Români; la 25 de ani compusese deja o operă[4] care a avut premiera la București; la 30 de ani era elogiat de cronicarii muzicali și premiat pentru poemul coregrafic *Nuntă în Carpați* [5]. Cine s-ar fi putut gândi că un artist, cu o apariție atât de spectaculoasă pe scena muzicii românești, va avea toată viață un destin bivalent. Fiecare reușită în planul componisticii sau ascensiune în ierarhia socială a avut și un revers dureros.

[1] S-a născut la 30 iunie 1909 la Ploiești și a murit la 20 decembrie 1963 la București.

[2] A fost compusă în anul 1930 și reorchestrată în 1942.

[3] Paul Constantinescu a fost primit în Societatea Compozitorilor Români în anul 1932, împreună cu Matei Socor, care va deveni președinte al societății în 1950. În: Octavian Lazăr Cosma, Universul muzicii românești, Ed. Muzicală a U.C.M.R., București, 1995, pag.

[4] Este vorba de opera *O noapte furtunoasă*, compusă în 1934 și refăcută în anul 1950. A fost premiată de Academia Română în 1956.

[5] Compus în anul 1938, a obținut în același an Premiul I la Concursul de compoziție G. Enescu.

https://biblioteca-digitala.ro

În noiembrie 1935 Paul Constantinescu debutează la Opera Română din București, cu lucrarea *O noapte furtunoasă*, tânărul compozitor bucurându-se de colaborarea unor cântăreți prestigioși și a dirijorului Ionel Perlea. Critica muzicală a salutat premiera ca pe un eveniment. Voi cita din cronica unui împătimit ascultător de muzică, fin cunoscător al dramaturgiei lui I.L. Caragiale, scriitorul Mihail Sebastian: "Încercarea tânărului compozitor Paul Constantinescu este o directă și fericită traducere muzicală a mahalalaei românești surprinsă în pitorescul ei sonor și trecută din dialogul lui Caragiale în jocul dialectic al orchestrei. (...) Verva, ironia, humorul, acestei mici opere comice sunt cu adevărat pe linia lui Caragiale."[1].

Într-un alt registru este articolul semnat de Nicolae Bogdan, apărut în ziarul legionar *Porunca Vremii* [2]; dincolo de criticile aduse operei, articolul se remarcă prin stridența remarcilor antisemite la adresa lui Paul Constantinescu. Acesta era primul dintr-un șir de articole de aceeași factură, publicate în acest ziar dar și într-o altă gazetă legionară, *Acțiunea Românească*[3]. Preocuparea constantă a lui Paul Constantinescu pentru crearea unui stil componistic fundamentat pe folclorul românesc, subliniată de Virgil Gheorghiu în 1936, în articolul *Muzica românească* [4], era ignorată, dintr-un motiv sau altul, de semnatarii acestui gen de articole, care se pretindeau promotori ai valorilor naționale.

În perioada următoare creația lui Paul Constantinescu ajunge în centrul atenției cronicarilor muzicali. "*Jocurile oltenești*, după muzica lui Paul Constantinescu, au însemnat încă o mândrie a plasticei românești și un nou îndemn pentru baletul românesc."- scria cronicarul ziarului Universul, în 1938[5]. "O instituție oficială ar trebui să întreprindă tipărirea unor pagini ce iau loc printre puținele opere de artă românească vrednice în fața străinilor să ne reprezinte spiritul și pitorescul național" – scria în 1939 Emanoil Ciomac despre baletul *Nuntă în Carpați*[6].

Șicanele ziarelor *Porunca Vremii* și *Acțiunea Românească*, nu ar fi putut afecta biografia compozitorului, dacă, prin insistența lor și prin conjunctura politică creată în anul 1940, nu ar fi generat reacții oficiale din partea conducerii Societății de Radio, unde Paul Constantinescu funcționa din 1936. Acesta, la cerința conducerii Radioului, este nevoit să justifice prin acte faptul că este creștin ortodox[7], la fel ca și părinții și bunicii săi.[8] Dar ceea ce frizează incredibilul este faptul că, după rebeliunea legionară din ianuarie 1941, Paul Constantinescu este licențiat de la Societatea de Radio "ca ne mai prezentând destulă încredere"[9]. Acest incident va schimba radical mersul vieții compozitorului, practic, timp de 22

[1] *Rampa*, 31 oct. 1935, în: V. Tomescu, *Paul Constantinescu*, Ed. Muzicală a U.C.M. din R.S.R., București, 1967, pag. 127.
[2] *Porunca Vremii*, 7 nov. 1935, Bibl. Acad., cota PIV 13005.
[3] Bibl. Acad., cota PII 10890.
[4] Virgil Gheorghiu, Muzica românească, în *Floare de foc*, nr. 21, anul III, din 25 iunie 1936. În articolul său, autorul afirmă că Paul Constantinescu este " unul dintre compozitorii noștri cei mai dotați din tânăra generație."
[5] Cronică muzicală semnată C.F., în: *Universul* din 6 februarie 1938, Bibl. Acad., cota PII 10890.
[6] Em. Ciomac, cronică muzicală la baletul *Nuntă în Carpați*, Curentul, 8 mai 1939.
[7] Arh. C.S.A.S., Dos. I 1717, pag. 33.
[8] Vasile Tomescu, op. cit., pag. 27-28.
[9] Arh. C.S.A.S., Dos. I 1717, pag. 33.

https://biblioteca-digitala.ro

de ani, fiind, aproape fără întrerupere, sub observația poliției, și apoi, după instalarea regimului comunist, urmărit de Securitate.

Din propriile memorii înaintate autorităților – păstrate în dosarul personal de urmărire nr. 1717 din arhiva C.N.S.S., aflăm că i se aduc două acuzații:

1. - că ar fi fost membru al mișcării legionare.

2. - că ar fi participat la evenimentele întâmplate la radio în timpul rebeliunii.

În memoriul adresat Prefectului Poliției Capitalei (din 23 ianuarie 1943), Paul Constantinescu răspunde punctual acuzațiilor: Citez: "(...) pentru simplul fapt de a fi orchestrat imnuri legionare (lucru care mi s-a cerut de însuși directorul de programe, domnul D. Mugur, care la venirea legionarilor mai funcționa încă) cred că ar trece peste orice urmă de omenie de a fi făcut eu responsabil, acesta fiind serviciul meu în acel timp la Societatea de Radio."(...) "Nu numai că nu am luat parte la rebeliune (mai ales că nici nu eram în Societatea de Radio în acel timp, având un mic concediu pentru a-mi termina o lucrare personală), dar nici n-am fost înscris în mișcarea legionară ".

Din acest memoriu aflăm și faptul că noul director al Soc. de Radiodifuziune, Vasile Ionescu, instalat după evenimentele din 21-23 ianuarie 1941, nu a avut nici o întâlnire cu Paul Constantinescu, acesta ne fiind chemat la anchetarea celor care au fost, ca și el, licențiați.

În schimb, Paul Constantinescu ajunge subiect de investigație al Serviciului Special de Informații, al Direcției Generale a Poliției, al Prefecturii Poliției Capitalei.

Pare credibilă înscrierea lui Paul Constantinescu în mișcarea legionară, după ce, în numele ideologiei ei, a fost public umilit în ziare și, fiind chestionat de conducerea radioului, a trebuit, să probeze cu acte originea sa etnică și religia? De asemenea, se pune întrebarea, ar fi pornit ziarele legionare o campanie atât de virulentă împotriva unui presupus evreu devenit membru al mișcării legionare?

În general, Paul Constantinescu nu pare să fi fost interesat de politică. Într-o scrisoare adresată prof. George Breazul în 1934, după întoarcerea de la studiile făcute la Viena, compozitorul are două referiri critice la adresa mediului politic cu care avusese contact: în prima, vorbește despre felul cum politicienii își foloseau influența chiar și în probleme minore, cum ar fi obținerea unui post de profesor suplinitor: Citez: "După cum am auzit însă, suplinirile sunt în funcție de intervenții și mai ales de politicieni, care învârtesc totul". În legătură cu viața politică vieneză din 1933, an cu conotații istorice răsunătoare[1], când Paul Constantinescu studia la Viena, compozitorul notează: "Acum vienezii se țin de revoluție mai mult decât de muzică, lucru care nu mă pasionează prea mult (..)"[2].

În ceea ce privește mișcarea legionară, în scurta ei guvernare, nu s-ar putea spune că l-a promovat pe Paul Constantinescu sau că i-a promovat lucrările, așa cum a procedat cu cele ale compozitorilor care erau membrii sau simpatizanți declarați.

[1] Urmare a crizei economice și politice, Austria ajunsese să fie guvernată prin decrete - în fapt încetând să mai fie o democrație.

[2] Fondul Breazul – fondul de scrisori, inv. Nr. 1549.

https://biblioteca-digitala.ro

În decembrie 1940, sub forța presiunilor politice, au fost organizate sub patronajul mișcării legionare două concerte simfonice; în nici unul din ele nu au fost prezentate lucrări compuse de Paul Constantinescu.[1]

Licențierea lui de la Societatea de Radio a determinat deschiderea unui "dosar special cu nr. 12059"[2], Serviciul Poliției de Siguranță începând investigațiile. Toate instituțiile cu care avea legături sau la care Paul Constantinescu depusese memorii pentru a i se clarifica situația și pentru a-și putea dovedi neimplicarea în mișcarea legionară, Ministerul Culturii și Cultelor, Președinția Consiliului de Ministri, Prefectura Poliției-Serviciul Poliției de Siguranță, au cerut să fie cercetat.

O notă datată 13 mai 1943[3], trece în revistă acțiunile diverselor servicii ale poliției care îl au în centrul atenției pe Paul Constantinescu: Citez:

- "(....) În anul 1942 (Paul Constantinescu – n.n.) a reclamat D-lui Mareșal Antonescu că e șicanat pe chestia legionară, deși nu a făcut parte niciodată din mișcare.

- Președinția Consiliului de Miniștri a cerut informații referitor la antecedentele numitului.

- Agentura I-a cu referalul nr. 293 din 15 iunie 1942, face cunoscut că susnumitul este cunoscut și supravegheat spre a i se stabili activitatea.

- Agentura cu referatul nr.406 din 3 iulie 1942 precizează că susnumitul este cunoscut la fișele P.P.C. unde posedă dosar individual nr.11729 din care rezultă că i s-a făcut o descindere și percheziție la domiciliu însă nu s-a găsit nimic compromițător, totuși a fost demis de la Soc. de Radiodifuziune care nu mai putea să-i acorde încredere (...).

- În prezent nu se manifestă pentru mișcarea legionară, totuși este ținut în evidență pentru supraveghere.. Pe linie informativă nu a apărut ca activant în mișcarea legionară clandestină.(...).

- În present (1942 iulie) nu activează pentru mișcarea legionară."

Într-un document al Direcției Generale a Poliției tot din 13 mai 1943, se vorbeste despre un răspuns al Prefecturii Poliției Capitalei dat Ministerului Culturii Naționale și Cultelor, care cerea înaintarea "fișei speciale cerută de Preș.Cons. de Miniștri pentru numirea d-lui Paul Constantinescu profesor provizoriu la Conservatorul de Muzică. PPC la această adresă face cunoscut că susnumitul la fișele și la fișierele PPC nu se găsește înregistrat iar din activitatea sa, până în prezent se constată că nu a dat ordin la suspiciuni" [4].

După pierderea postului de la Radio, Paul Constantinescu a fost angajat consilier muzical la Oficiul Național al Cinematografiei. La cererea Ministerului Propagandei Naționale, Serviciul Poliției de Siguranță, Serviciul Special de Informații, Direcția Generală a Poliției și Prefectura Poliției Capitalei, la 7 iunie 1943, dau "aviz favorabil" lui "Constantinescu Paul, consilier muzical la Oficiul Național al Cinematografiei"[5].

[1] O.L.Cosma, Universul muzicii românești, Ed. Muzicală a U.C.M.R., București, 1995, pag.115.

[2] Arh. C.N.A.S., Dos. I 1717, pag. 31.

[3] Idem, pag. 117-18.

[4] Idem, pag. 120.

[5] Idem, pag. 94.

https://biblioteca-digitala.ro

De asemenea, în 1942, Paul Constantinescu a încercat să devină titularul catedrei de armonie și compoziție bisericească a Conservatorului de Muzică și Artă dramatică din București. Deși comisia de concurs, prezidată de George Enescu, delegat de Academia Română, și avându-i ca membrii pe, Mihail Jora, directorul conservatorului, Marțian Negrea, desemnat de consiliul profesoral, și Tiberiu Brediceanu și Ion Borgovan, delegați de Ministerul Culturii Naționale, a opinat ca Paul Constantinescu "să fie chemat prin numire la catedră[1]", aceasta nu s-a putut realiza, neîntrunind două treimi din voturile consiliului profesoral, principalii opozanți fiind prof. Ștefan Popescu și Dimitrie Cuclin[2].

În cei peste trei ani în care diferite instituții de cultură la care lucra, inclusiv Conservatorul de Muzică și Artă dramatică, cereau referințe diferitelor direcții și servicii ale poliției despre omul Paul Constantinescu, compozitorul Paul Constantinescu era în plină ascensiune profesională. Într-un raport al Serviciului de presă al Legației României de la Viena, din 29 octombrie 1943, este consemnat:" Sâmbătă 9 octombrie a avut loc la Opera de Stat din Viena reprezentarea baletului *Nunta din Carpați* (sic) de Paul Constantinescu cu care prilej întreaga presă vieneză a consacrat lungi elogii tânărului compositor și muzicii românești"[3]. Ca o paranteză, suita din baletul amintit a fost cântată, în aceeași perioadă, la Berlin și figura în programele concertelor lui George Georgescu de la Stocholm și Helsinki.

În țară, Paul Constantinescu este distins cu Meritul Cultural clasa a-II-a (1940), și apoi, în februarie 1943, cu aceeași distincție clasa I-a, și cu Ordinul Coroana României[4].

Schimbările survenite în România după 23 august 1944, ascensiunea agresivă a comuniștilor pe scena politică, au agravat și mai mult situația lui Paul Constantinescu. O notă datată 20 sept. 1945 a Comisariatului 17 Poliție vorbește despre punerea lui sub supraveghere, interesând "actuala și viitoarea orientare, activitatea și legăturile cu caracter politic.[5]"

În dosarul informativ care îl are ca obiectiv mai sunt patru documente în care se repetă aproape aceleași lucruri; deși în toate se precizează că nu "este cunoscut la fișele" serviciilor de poliție care au făcut investigații, unele documente, ignorând realitatea sau frizând de-a dreptul ridicolul, afirmă, de exemplu, că Paul Constantinescu ar fi fost angajat la radio în 1936 pentru că era "simpatizant legionar". Sau, că în timpul rebeliunii legionare "ar fi ajutat celorlalți rebeli la umplerea unor sticle cu benzină, care urmau să fie întrebuințate contra armatei.[6]"

Poate fi remarcat însă faptul că, pentru prima dată, documentele poliției, deși nu aduc probe acuzatoare ("La fișele Direcției Poliției de Siguranță nu este

[1] Arhivele Naționale, fondul Ministerul Culturii Naționale, dosar 1356, pag. 156.
[2] Idem, pag. 161.
[3] Arh. Naționale, Min. Propagandei-Serviciul Propagandă, cota 2905, dos.2759/1942, pag.1.
[4] Vasile Tomescu, op. cit., pag. 244.
[5] Arh. CNSAS, Dos. nr. I 1717, pag.11.
[6] Idem, pag. 28.

https://biblioteca-digitala.ro

cunoscut"- spun Serviciul Pol. De Siguranță[1] la 21 aprilie 1945 și Raportul Brigăzii I-a Siguranță[2] din 29 aprilie același an), adaugă noi elemente pentru a sublinia presupusele legături ale compozitorului cu mișcarea legionară. În afară de așa-zisa "participate la rebeliune", este invocată colaborarea cu doi membrii cunoscuți ai mișcării legionare: Horia Igiroșanu și "ing. Sfințescu". Primul a fost regizor și un timp director al Oficiului Național al Cinematografiei, deci, ca angajat al oficiului, este imposibil ca Paul Constantinescu să nu-l fi cunoscut. E improbabil însă, să-l fi cunoscut pe ing. Duiliu Sfințescu[3], căci despre el este vorba. Duiliu Sfințescu a publicat în 1996[4] o carte în care dorește să aducă lămuriri asupra a ceea ce a fost mișcarea legionară. Numele lui Paul Constantinescu, nu este menționat, deși autorul vorbește despre diverse personalități care au aderat la Legiune sau pe care el îi consideră "simpatizanți " ai mișcării.

Mai mult, cartea conține un capitol intitulat "Cum am compus cântecele legionare"[5], scris la Milano de Ion Mânzatu, cel care fusese numit de guvernarea legionară Director General al Societății Radiodifuziunii în 1940 și ale cărui marșuri legionare au fost orchestrate de Paul Constantinescu. În cele 15 pagini ale capitolului, autorul, care dă detalii referitoare la împrejurările în care a compus cântecele, la persoanele care l-au încurajat să compună, nu menționează numele lui Paul Constantinescu, nici ca orchestrator al marșurilor, nici ca membru al mișcării legionare. Un compozitor care spune despre creațiile sale că sunt "dulcege și romantice", care, nu a depășit genurile romanței și a cântecelor militante și a cărei primire în S.C.R a fost impusă politic, să nu amintească de colaborarea cu un compozitor de talia lui Paul Constantinescu, dacă aceasta ar fi fost mai mult decât o obligație de servici? Dacă ar fi fost vorba de un apropiat sau de un "camarad" de ce să nu-l fi menționat, cu atât mai mult cu cât, la data scierii capitolului, 16 august 1978, Paul Constantinescu nu mai era în viață?

Dincolo de ochii vigilenți ai autorităților, creația lui Paul Constantinescu continua să se îmbogățească cu lucrări diverse ca stiluri și dimensiuni, de la cântece și colinde, *Concertul pentru cvartet de coarde* [6], *Oltenească*, joc popular pentru orchestră simfonică, la oratoriile *Patimile Domnului* [7] (lucrare premiată în 1946) și *Nașterea Domnului*. Paul Constantinescu a compus cu mare succes și muzică de film. Într-un interviu din 1943 spunea: "Despre muzica de film, ca unul îndrăgostit de expresia imaginii în mișcare, pot să spun că am fost, cred, primul în țara noastră care a îmbrățișat-o cu căldură și de la filmul documentar *Țara Moților* din 1938 – (n.n. premiat la Cocursul de film de la Veneția, în 1939)-, până la *Delta Dunării* (n.n. – probabil este vorba de filmul *Paradisul pescarilor*, distins cu premiu

[1] Idem, pag. 27.
[2] Idem pag. 29.
[3] A părărsit România în 1941și a făcut o carieră internațională ca inginer.
[4] Duiliu Sfințescu, Răspuns la întrebăril ale tinerilor care doresc să afle tot adevărul despre Mișcarea legionară, Ed. Crater, 1996.
[5] Idem, pag. 142-157.
[6] Refăcut concert pentru orchestră de coarde, în: Vasile Tomescu, op. cit., pag. 492.
[7] În lista lucrărilor existentă la pag.181 a dosarului său personal (Arh.C.N.S.A.S., dos. Nr. I 1717) se amintește că oratoriul a fost creat în 1943, executat în 1946 și refăcut în 1948.

https://biblioteca-digitala.ro

acordat pentru muzică în 1943) și *Scrisoarea pierdută*, mi-a fost un drum și o preocupare"[1].

Dacă filmele menționate de compozitor aveau subiecte care nu atrăgeau suspiciuni de ordin ideologic sau politic, colaborarea, chiar și prin compunerea muzicii, la filmul *"Uzinele Malaxa"* (1940) dar mai ales la filmul de război *"România în lupta contra bolșevismului/Războiul nostru sfânt"*[2], premiat la Veneția în 1941, cu siguranță nu au trecut neobservate, chiar dacă nu apar menționate în note și rapoarte.

Baletul *Nuntă în Carpați*, atât de lăudat la premieră, a fost ani la rând un cap de acuzare împotriva lui Paul Constantinescu, mai ales datorită punerii lui în scenă la Odesa, în 1942. Menționarea sa în rapoartele poliției și securității, ca fiind o lucrare "naționalistă", denaturează sensul pe care autorii lui, Paul Constantinescu și balerina Floria Capsali, l-au gândit. Trebuie amintit că baletul *Nuntă în Carpați* a fost conceput, după ce, în anul 1929, Paul Constantinescu, Floria Capsali, Mac Constantinescu, realizatorul decorurilor premierei baletului, ș.a. au făcut în comuna Fundul Moldovei o cercetare etnoculturală, fiind membrii unei echipe condusă de prof. Dimitrie Gusti. Așa cum avea să menționeze Floria Capsali într-un interviu din 1971 "Chiar înainte de a începe scenariul, am ales cu Paul Constantinescu muzica (...). Cum compozitorul nu s-a oprit doar la muzicile din Fundul Moldovei ci a ales elemente (și) din alte regiuni, baletul a căpătat titlul mai general pe care îl are azi (Nuntă în Carpați – n.n.). Momentul *Nuntă în Carpați* a constituit primul balet românesc de inspirație folclorică (...)"[3]. Într-un alt interviu din același an, prilejuit tot de repunerea în scenă a baletului la Opera Română în 1971, Floria Capsali detaliază contextul apariției lucrării: "Paul Constantinescu a început să lucreze la balet din 1933. Când muzica a fost în sfârșit gata, la lectură au asistat după câte îmi amintesc Jora, Brăiloiu, Mac Constantinescu, Mihail Sebastian, Dan Botta, printre alții – cu toții au fost entuziasmați de lucrare, fiind primită cu unanimitate de Consiliul Operei."[4]

Începând cu 1951 Paul Constantinescu reintră în atenția autorităților, de fapt a noi înființatei instituții, Securitatea Statului, și, la 23 februarie 1952, se hotărăște deschiderea unui dosar de verificare pe numele lui, fiind "cunoscut ca element dubios, iar în prezent se manifestă dușmănos față de muzica progresistă[5]".

Prin deschiderea dosarului securitatea urmărea să stabilească:

- activitatea politică și profesională din trecut și prezent;
- cu cine întreține corespondență în străinătate și ce cuprinde;
- ce legături de prietenie are și cu cine se întâlnește mai des;
- ce atitudine are față de regim.

[1] Interviu apărut la 11 oct.1943 în ziarul *Evenimentul*. În: Vasile Tomescu, op. cit., pag. 244.
[2] Filmul a fost prezentat în premieră la Festivalul de la Veneția, unde a fost distins cu premiul pentru film documentar. Scenariu Ion Cantacuzino, regia Paul Călinescu, muzica Paul Constantinescu.
[3] *Contemporanul*, 22 ian. 1971. (Arhiva U.C.M.R.)
[4] Nic. Spirescu, Interviu cu Floria Capsali, România liberă, 3 nov. 1971, în : Arhiva U.C.M.R.
[5] Arh. CNSAS, Dos. nr. I 1717, pag.128.

https://biblioteca-digitala.ro

Se trasează ordinul ca Paul Constantinescu să fie supreveghiat informativ, prin mijloace tehnice, ascultarea telefonului și interceptarea corespondenței, să fie recrutat "un informator din prietenii săi intimi."

Cinci agenți cu numele de cod "Hans Roth", "Raul", "Ion Balotă", "Rodica"și "David", dar și alți oameni din anturajul compozitorului, sunt chestionați pentru a da informații. "Hans Roth", cel care, așa cum spune în nota sa informativă, îl ajuta pe Paul Constantinescu să traducă în germană libretul operei *O noapte furtunoasă*, care urma să fie pusă în scenă în Germania, vorbește despre un om care nu are "nimic comun cu ideile și idealurile de azi[1]. "Ion Balotă", atent cu ce se ocupa Paul Constantinescu la Viena, informează despre faptul că, făcând parte dintr-o delegație de compozitori "a ridicat și a cheltuit o sumă destul de însemnata de la editură (este vorba de Editura Universal– n.n.), care i-a strâns și a păstrat în depozit drepturile de autor (..)."[2]

Șeful Serviciului de cadre al Uniunii Compozitorilor, Ion Dragomir, transmite și el caracterizări, în care menționează că Paul Constantinescu este "un element de mare talent", reiterează istoria trecutului lui, dar și faptul că are o "atitudine ostilă regimului. Nu scrie nimic pentru mase, nu admite critica și nici îndrumarea.(..)", și concluzionează: "Nivel politic și ideologic scăzut, din punct de vedere politic nu se poate avea încredere în el[3]." Oameni din anturajul lui, profesorii de la consevator, Nic. Parocescu[4] și A. Gherțovici, sunt întrebați de serviciul de cadre al U.C.R. sau direct de ofițerii de securitate despre activitatea lui Paul Constantinescu. I se recunosc meritele artistice, sinceritatea și corectitudinea, dar este subliniată ostilitatea față de regimul comunist, argumentată citez: "prin formația sa (elev a lui Jora) și prin legăturile sale cu clerul"[5].

Paralelismul biografiilor sale continuă: pentru lucrările pe care Paul Constantinescu le-a compus este premiat, în 1951, cu Premiul de Stat clasa a-II-a, Uvertura "*Juventus*" obține o mențiune la Helsinki în 1952, iar *Concertul pentru pian și orchestră*, Premiul de Stat clasa I, în 1954[6]. Mai este distins cu titlul de Maestru emerit al artei, în 1955, iar în 1959, cu ocazia împlinirii vârstei de 50 de ani, i se conferă Ordinul Muncii "pentru merite deosebite în domeniul creației muzicale și al învățământului muzical românesc."[7] Culmea ironiei este că un referat al securității din 1959, care amintește o parte dintre aceste distincții, are următoarea rezoluție: "Să fie trecut în condiția de suspect"[8]. Și într-adevăr va fi tratat ca un suspect.

---

[1] Idem, pag.131.
[2] Idem, pag. 135.
[3] Idem, pag . 88.
[4] Idem, pag . 8-9, menționat în Raport din 6 ianuarie 1960, semnat de cpt. Barariu.
[5] Idem, pag. 90. Datele sunt menționate într-o *Referință* scrisă de mână, semnată A. Gherțovici, scrisul fiind același cu cel din caracterizarea semnată Ion Dragomir, de la paginile 88-89.
[6] Vasile Tomescu, op. cit. pag. 496.
[7] Vasile Tomescu, op. cit., pag. 383.
[8] Arh. CNSAS, Dos. nr. I 1717, pag. 84.

https://biblioteca-digitala.ro

În februarie 1959 telefonul familiei Paul Constantinescu este pus sub urmărire pentru mai multe luni, convorbirile fiind transcrise pentru a fi analizate. Conform Notei nr.2, din 25 martie 1959, Paul Constantinescu este urmărit pe stradă pas cu pas și fotografiat.[1]

Îmbolnăvirea gravă a soției sale, Maria Ana, îl pune pe Paul Constantinescu într-o situație disperată, care crează securității noi posibilități de a-l urmări. Încercând să o trimită la tratament la Viena, solicită pașaport. Două documente din 1959 ale Direcției control străini și pașapoarte, cer respingerea cererii lor. Maria Ana Constantinescu va fi totuși operată la Viena. O notă informativă a agentului "Raul" lămurește miracolul plecării d-nei Constantinescu. Citez: "Menționez nenorocirea care a lovit pe soția lui Paul și care îl face să sufere foarte mult, anume pierderea ochilor. Îmi spunea că numai datorită tov. Constanța Crăciun poate să-și îngrijească soția, că s-a arătat cu atâta înțelegere și bună voință față de el și de marea nenorocire a lor."

Corespondența dintre soții Constantinescu, este interceptată, deschisă și fotografiată, deconspirând pentru un public neavenit legătura lor foarte strânsă. Citez: "Cred că ți-a plăcut acrostihul, - îi scria la 4 martie 1959 Paul Constantinescu soției sale - dar să bagi de seamă să nu-l bocești că nu-ți prinde bine; ai primit scrisoarea cu mărțișorul? Eu am primit scrisoarea scrisă prin mâna lui Frau dr. Hift (...)" [2].

Același regim îl au toate scrisorile pe care Paul Constantinescu le primește sau le trimite prietenilor. Evident, subiectele lor nu au conotații politice sau ideologice, informațiile fiind de ordin personal sau legate de viața muzicală, ca în corespondența cu compozitorul Marcel Mihalovici. Aș sublinia căldura umană, prietenia sinceră dar și tristețea pe care o trăia Paul Constantinescu, apăsat de griji și de lipsa celor apropiați, care răzbat dintr-o scrisoare datată 4 martie 1959: "Afară de faptul ca bunul nostru prieten Alfred (este vorba de Alfred Alessandrescu - n.n.) ne-a părăsit așa de odată și definitiv, alte vești mai importante, nu pot să-ți transmit. În tot cazul lucrul acesta ne-a lăsat un gust amar în gură. Și un gol la cotul mâinii drepte, care ne face să pierdem ceva din siguranța rândurilor strânse și să ne clătinăm pe picioare. Ei, trebuia odată să vină și asta! Maricuța (Maria Ana Constantinescu - n.n.) e departe, voi sunteți departe, Moș Mișucă (Mihail Jora - n.n.) iar bolnav, nici eu nu mă simt în cine știe ce forță, așa că totul începe să devină cam trist și apăsător!"[3]

Într-adevăr ultimii ani din viața sa prea scurtă, sunt apăsați de grijile generate de suferința soției sale, dar și de propria-i boală. Biografia compozitorului Paul Constantinescu se încheie cu trei lucrări de referință pentru muzica românească: *Concertul pentru harpă și orchestră* (1960), *Simfonia ploieșteană*, dedicată orașului său natal (1961) și *Triplul concert pentru vioară, violoncel, pian și orchestră* (1963).

[1] Idem, pag. 105.
[2] Idem, pag. 208.
[3] Idem, pag. 206-7.

https://biblioteca-digitala.ro

Biografia sa secretă, cea din documentele poliției și ale securității, pe care nici el nu o cunoștea, dar bănuia că există, aparent s-a încheiat la 28 ianuarie 1963, când s-a hotărât închiderea dosarului de verificare deschis în 1959. Spun aparent, deoarece chiar dacă în nota de clasare se precizează "nu a rezultat că susnumitul desfășoară activitate de spionaj – materialul neconfirmându-se"- se spune în continuare: "Asupra individului urmărit s-a hotărât să fie menținut în evidența elementelor dușmănoase."[1]

Paul Constantinescu s-a stins din viață la 20 dec. 1963, după o lungă și grea suferință; în ultimile sale zile, în spital, ca un gest de rămas bun de la viață și de la muzică, a reușit să asculte înregistrarea unei repetiții cu Triplul concert. Profund îndurerat de pirderea mult iubitului discipol și prieten, Mihail Jora spunea: E dureros tare pentru un bătrân dascăl să vorbească la căpătâiul unuia din cei mai dragi foști elevi ai lui, pentru a-i aduce elogii de care nu are nevoie, atât de cunoscut și prețuit este numele lui Paul Constantinescu la noi și peste hotare. Și totuși trebuie să-mi potolesc durerea, rugându-vă pe toți cei ce se găsesc aici, strânși în jurul Lui (sic), să-și amintească de emoționantele clipe ce le-am trăit la ascultarea Oratoriului de Crăciun, a Concertului pentru orchestră de coarde, a Nopții furtunoase, a concertului pentru pian sau a liedurilor și să ne desfătăm la gândul că aceste lucrări vor rămâne, mai departe, pietre de hotar și că vor fi ascultate de generațiile viitoare cu emoția și cu mulțumirea de a se afla, ca și noi cei de astăzi, în fața unor capodopere scrise, cândva, la începuturile mișcării muzicale românești. (..) Astfel, despărțirea fizică, atât de timpurie, de iubitul nostru prieten va fi - sunt sigur - compensată cu viețuirea peste ani a ceea ce a avut mai bun într-însul: graiului său muzical, luminos, bogat, sincer, expresiv. E cel dintâi elogiu ce se poate aduce acestui mare artist, al doilea fiind cel al omeniei și al înțelegerii față de colegi și de înfăptuirile lor."[2]

Astfel s-a încheiat existența lui Paul Constantinescu. Au rămas lucrările sale și biografiile paralele; cea din volumele istoriei muzicii, mărturie a unui destin creator luminos și puternic; cea dintre coperțile dosarului, mărturie dramatică a luptei unui destin oprimat de comandamentele politice.

Summary

Paul Constantinescu arose like a star, a great hope of Romanian musical creation. At only 22 years old he was awarded at **G. Enescu Composition Contest** for his second opus, ***Suita romaneasca***. At 23 he became a member of the **ROMANIAN MUSICAL PERFORMIMNG AND MECHANICAL RIGHTS SOCIETY**. At 25 he had already composed an opera which was first performed in Bucharest. At 30 he was praised by the critics and awarded for the musical and choreographic poem ***Nunta in Carpati*** (Wedding in Carpathians).

Whoever might think that an artist with such a spectacular appearance on the Romanian music scene would be living a life of paradoxes: every successful step he made – either as a composer or as a citizen - had a painful shadowed side...

[1] Idem, pag. 229.

https://biblioteca-digitala.ro

ocumente, Ed. Muzicală a U.C.M.R., Buc., 1995, pag. 458.

STUDII

Oleg GARAZ

Rolul determinărilor psihologice în procesul de configurare și receptare a formei muzicale.

În loc de introducere

Pornim de la ideea unei *chei de lectură* a formei muzicale care ne-ar asigura înțelegerea unei interdependențe *simbiotice* între specificul structurării formelor muzicale și posibilitatea asimilării complete a acestora de către receptor în timpul unei audiții. Este vorba aici despre posibilitatea unei *proiecții antropologizante* care ar defini fundamentele substanțiale ale operei muzicale și care putea fi, în egală măsură, condiție și model de reprezentare a procedurii de geneză și configurare a elementelor constructive ale muzicii[1].

În acest context am putea imagina formele muzicale drept (a) un sistem complex de *semnale* și, în egală măsură, (b) o *hartă* cognitivă, cu *topografia* ei de fiecare dată diferită, în care fiecare element ar deține o încărcătură semantică suficientă explicitării sensului programat de către compozitor. Din acest punct de vedere, putem vorbi, deopotrivă, despre despre formele muzicale în calitatea lor de *traiect*, *traseu*, *cale* și, în același timp, drept *teritoriu* și *spațiu organizat*. Specificul acestui ansamblu de imagini presupune, însă, un element hotărâtor și anume, prezența pe întreaga suprafață a *teritoriului* formal a unui sistem de *semne*, *semnale* sau *mesaje* oferite de către compositor în vederea lecturării și unei mai bune orientări în spațiul musical al unei lucrări interpretate. Altfel spus, compozitorul concepe lucrarea muzicală încărcând-o cu *semne*, *semnale* și *mesaje* posibile de lecturat și înțeles de către auditor, anume acest fapt asigurând posibilitatea înțelegerii complete pomenită mai sus[2].

[1] „Din punctul de vedere al procesului psihologic de receptare a formei muzicale, Asafiev interpretează [...] și conceptul de «dramaturgie»: în esență, el generalizează aici toată partea comunicativă a artei și, mai întâi de toate, mijloacele de creare a formei, a căror menire este de a direcționa atenția auditorilor, [pe traiectoria] concepută de compozitor. După Asafiev [aceste mijloace], devin «factorii care decid soarta formei» și a «perceptibilității» și «accesibilității» acesteia, contribuind în același timp ca forma în muzică, parafrazând expresia imagistică a lui Asafiev, să nu devină «lacăt», ci «cheie».” (Asafiev, B.V., *Despre orientarea formei la Ceaikovski*, în: *Opere alese*, Moscova, 1954, vol. 2); în: Schein, S. *Teoria simfonismului în interpretarea lui B.V.Asafiev* (în: *Problemele științei muzicale*, vol. 6, Ed. Sovetskii Kompozitor, Moscova, 1985, pag. 15).

[2] Însăși posibilitatea receptării formei muzicale drept *formă* a datului muzical audiat și, mai pe larg, *asimilării* și *înțelegerii* formei muzicale drept întreg și totalitate, este asigurată de această asemănare (date fiind o multitudine de trepte de mediere) între specificul funcționării psihicului uman (condițiile și mecanismele) și specificul organizării formei muzicale. Nu putem imagina o altă posibilitate de transfer decât doar în cazul în care între cele două entități relaționate (psihicul uman și forma muzicală) există o anume simpatie, care la rându-i implică necesitatea unui mod „mimetic” de raportare a formei la conștiință. La limită, imaginăm forma muzicală drept consecință a procesului de proiectare a conștiinței artistice asupra materiei muzicale, fapt care atât simpatia, cât și mimetismul drept condiții necesare și suficiente procesului de transfer.

https://biblioteca-digitala.ro

Această situație aduce după sine și mai multe deschideri problematizante a ideii expuse mai sus:

1. Problema intercondiționării care are loc între psihicul uman și specificul structurării și artuculării compoziției (dramaturgiei)/formei (structurii) muzicale;

2. Problema modului în care totalitatea fenomenelor psihismului uman poate fi „modelată" în cadrul unei compoziții muzicale.

3. Poate chiar mai mult: ne interesează aici tehnicile orientării formei muzicale înspre psihicul receptor[1];

4. și ipoteza conform căreia *forma muzicală își poate asigura atât sugestibilitatea, cât și receptabilitatea maximă posibilă doar în sensul în care va putea fi realizată starea de „simpatie" între logica structurării articulațiilor formei și logica mecanismelor de articulare a proceselor mentale.* Altfel spus, pentru a fi receptată și asimilată în totalitatea sensurilor pe care le deține, forma muzicală va trebui „să se asemene" modului specific de articulare a psihicului uman în principiile lui fundamentale[2]. Doar într-o astfel de situație se poate releva starea de *colaborare* și, mai mult, de *interferență* între forma produsului artistic muzical și conștiință, atunci când conștiința *se va recunoaște* în forma muzicală[3], aceasta din urmă având ca motivație primară *plierea cât mai fidelă* (bineînțeles în scopul impregnării cât mai puternice în conștiință) pe specificul morfologiei și articulării mecanismelor psihismului uman.

Remarcăm aici o serie de deschideri ideatice:

1. problema modului de manifestare a acestui principiu (proiecția antropologizantă) în funcție de mijloacele-elementele utilizate și a logicii relaționării acestora, care diferă de la un domeniu la altul a activității creatoare;

2. problema relaționării șirului expresiv și al celui compozițional, relație necesarmente interactivă în sensul în care parametrul structural își validează utilitatea și eficiența funcțională doar în măsura în care „servește" la relevarea cât mai puternică a conținuturilor expresive pe care le comportă forma muzicală, precum și invers, latura expresivă va fi cu atât mai „eficientă" în ecuația operei

[1] Ne gândim aici atât la modul în care compozitorul „filtrează" conținuturile irațional-intuitive transferându-le din imaginar în material-formal, cât și la funcționarea ulterioară a acestei atitudini care, implicit, definește și asigură orientarea lucrării muzicale înspre conștiința publicului receptor. Altfel spus, însuși compozitorul *codează* conținuturile propriei intuiții într-un mod care i le-ar face perceptibile drept *compoziție muzicală*, acest *algoritm* funcționând într-un mod similar și pentru alți subiecți receptori. Compozitorul reprezintă, practic, ipostaza primară a auditorului, orientând forma muzicală în articularea ei mai întâi de toate asupra sieși. De cealaltă parte, a auditorului, este posibilă și atitudinea retrospectivă, una inversată, atâta timp cât receptarea completă, avizată, a unei lucrări muzicale ar putea însemna și asumarea ipostazei de *compozitor*, chiar dacă într-un mod pur convențional, drept *identitate fictivă* și *funcție pur imaginativă*, operabilă doar pe durata audiției.

[2] Nu ne referim aici doar la situația în care compozitorul ar "încărca" elementele structurale ale formei cu anumite conținuturi accesibile unei lecturări immediate, ci la un plan mai profund, la al cărui nivel însăși algoritmii organizării și articulării formei musicale ar fi concepuți (conștient sau nu) în conformitate cu algoritmii articulării proceselor psihice și a unei sume de abilități precum *percepția-atenția-memoria*.

[3] Nu vorbim aici despre o „recunoaștere" conștientă, ci despre acel sentiment de confort pe care-l resimte receptorul atunci când lucrarea muzicală se „pliază" perfect pe relieful particular al conștiinței, iar conținuturile sunt transferate și asimilate într-un proces cvasi-spontan. Încercând o descifrare a acestui confort, dorim să menționăm că sentimentul nu este provocat de conștientizarea clară a faptului că au fost receptate conținuturile intenționate de către compozitor, ci mai degrabă de spontaneitatea cu care o lucrare muzicală determină o relevare cât mai completă a conținuturilor individuale, proprii fiecărei persoane din publicul unei săli de concert.

https://biblioteca-digitala.ro

muzicale, cu cât mai diversificat va fi configurat parametrul structural[1]. Bineînțeles că această diversificare va fi realizată doar în funcție de necesitățile expresive. Este vorba aici despre oglindirea proceselor psihice (stărilor psihice) în multitudinea elementelor limbajului muzical și a posibilităților de configurare a acestora;

3. problema vectorului adresativ a unui anumit tip de activitate, în sensul în care (dacă ne limităm doar la domeniul practicilor artistice) fiecare artă apelează selectiv un anumit set de senzori (organe/canale de percepție), dintre care unul va fi determinant, ceilalți fiind complementari-compensatorii.

Toate trei probleme presupun un numitor comun, pentru început de maximă generalitate sau, altfel spus, cu o maximă putere totalizatoare. Chiar prin titlul său, lucrarea lui G. Durand[2] „*Structurile antropologice ale imaginarului*" ne furnizează primele două cuvinte-cheie – *antropologic* și *imaginar.* Al treilea termen îl găsim în subtitlul lucrării – „*Introducere în arhetipologie generală*" – *arhetip.* Se impune nevoia unei interpretări sumare a acestor termeni, care ar limpezi relevanța acestora în discursul nostru. Toți trei termenii se structurează în figura unui *triunghi semiotic* în care fiecare element are rolul lui precis și anume :

- *antropologicul* semnifică mai întâi de toate *operatorul*, dar și *determinanta semantică* a conținuturilor în cazul în care vorbim despre o activitate artistică;

- *imaginarul* reprezintă trimiterea la ideea și imaginea de *câmp de operare* cu toți referenții impliciți necesari funcționării acestuia, atât temporali, cât și spațiali ; poate chiar mai mult, atragem atenția mai ales asupra calității *imaginare* a elementelor și a legăturilor stabilite între acestea;

- *arhetipalul* se impune în calitatea lui de hiper-*bibliotecă*, *rezervor* sau, la nevoie, *muzeu* al tuturor *elementelor* necesare, spre exemplu, pentru un compozitor la nivelul căutărilor intuitive a necesarului în procesul creației;

La ce bun, însă această triadă, dacă nu-i putem intui și demonstra utilitatea în ecuația discursului nostru? Am pornit de la nevoia identificării unui ipotetic *numitor comun* între fenomenele psihismului uman și proiecția mediată a realității realizată în tipologiile formelor muzicale[3]. Astfel, acestui prim triunghi semiotic –

[1] În situația concretă a interpretării, modelul ideal semnifică „voalarea" amânduror parametri – expresiv și formal – atâta timp cât doar con-lucrarea lor simbiotică, fără nici o „proeminență" de o parte sau de alta, asigură o maximă eficiență în procesul de asimilare a lucrării interpretate.

[2] Durand, G. *Structurile antropologice ale imaginarului*, Editura Univers, București, 1977.

[3] În câmpul formelor musicale putem distinge cu claritate mai multe forme mediate de realizare a structurilor arhetipale. Arhetipul *dualității* (tipologia de bistrofic), precum și a *trinității* (tipologia de tristrofic), fiecare arhetip cu deschiderea lui particulară (a) înspre zona *filosoficului* (dualitatea dialectică) și (b) cea a *religiosului* (trinitatea în unitate). Un exemplu interesant și relevant ca implicare directă a unui *referent arhetipal* în ecuația discursului muzical îl reprezintă Partea a doua a Sonatei op. 111, în do minor, de L. van Beethoven – *Arietta* – în care arhetipul trinității este realizat nu atât în planul organizării formale, cât în planul organizării ritmice – ternare, cu o evidentă trimitere la medievalul *tempus perfectus*. Această opțiune a compozitorului reprezintă, pe lângă implicarea *referentului arhetipal*, și recursul la structura de *referent istoric* propriu-zis (binomul ritmic – *perfectus-imperfectus*). O a doua pereche de *arhetipuri* implicate direct în organizarea formei musicale este, deopotrivă, cel al *rotirii* (rondo) și cel al *transformării* (variațiunile). Drept exemplu totalizator în ceea ce privește în special arta muzicală ne putem referi la arhetipul *devenirii* drept marcă distinctă a *procesualității* acesteia și în calitate de criteriu relevant în defavoarea *termporalității*, care în acest context se impune drept unul eufemistic. Acest fapt este vizibil atâta timp cât referentul *devenirii* este *procesualitatea* și nu *temporalitatea*, accesoriu secundar (mechanic în esența lui) al *procesului* de *devenire*, iar *actanți* reali ai *devenirii musicale* sunt *evenimentele* sonore (și nu secundele și minutele) în calitatea lor de *personaje* ale unui camp imaginar a cărui proiecție este realizată prin intermediul unei lucrări musicale.

https://biblioteca-digitala.ro

antropologic-imaginar-arhetipal, aici fiind vorba de *planul referențial*, îi corespunde un al doilea – compozitor-interpret-public – în planul *operatorilor/destinatarilor*.

Planul referențial

Imaginar — Arhetipal

Antropologic

Publicul

Interpretul — Compozitorul

Planul realizării formale

1. Mijloacele tehnice ale muzicii și modelajul psiho-afectiv

Chiar dacă această relație între cele două planuri se articulează drept una *simbiotică*, diferența specifică își spune cuvântul prin funcționarea *filtrelor de mediere* atâta timp cât transferul arhetipurilor din *planul referențial* în *planul obiectiv* al operatorilor/destinatarilor nu poate fi realizat la modul direct decât printr-o *resemnificare* constantă, ceea ce reprezintă un proces de filtrare a arhetipalului prin grilele imaginarului pentru a crea posibilitatea unei formulări inteligibile în termenii antropologicului. Altfel spus, va exista nevoia reformulării *paradigmaticului* (planul referențial al arhetipurilor) în termenii *sintagmaticului* (planul obiectiv al realizării formale), ceea ce necesarmente duce la activarea binomului *codare-decodare* ca posibilitatea reală de transfer al conținuturilor din zona *imaginarului-intuitivului* (compozitorul) înspre zona *receptabilului-inteligibilului* (interpret/public).

În planul *codificăriii* (procesul de compoziție) vor funcționa legitățile „*voalării*" în specificitate (material sonor, mijloace de expresie, structurarea non-lineară a sensului etc.), iar în planul formei (în cazul dat – muzicale) vor funcțona legitățile „*devoalării*" (în sensul conținutului, „mesajului" și a modelelor comunicare a sensului, acestea direcționate înspre receptor).

Toate cele expuse mai sus vine să le întărească și afirmația lui Boris Asafiev[1]: „ ... *percepția organizează* [la modul] *secundar mișcarea organizată de către compozitor. Aceasta poate avea loc doar din moment ce chiar structurarea muzicii, organizarea mișcării sonore sau - ceea ce reprezinta același lucru - depistarea* (identificarea) *muzicii în corelarea legică a elementelor intonate* (forma muzicală) *se săvârșește în concordanță cu condițiile posibilității de receptare...*"[2]

Ceea ce ne interesează pe noi aici este că inconștient mai degrabă decât conștient, artistul depozitează în câmpul formei muzicale reprezentările sale simbolice asupra posibilităților și stărilor dinamice ale realității, aceasta dată ca o sumă de modele primare[3]. Neavând însă acces la formele de manifestare a realității decât prin „filtrele" propriei conștiințe, în ecuația acestui tip de reprezentare necesarmente vor intra și datele psihismului uman în multitudinea manifestării acestuia. Este evident că această stare de lucruri, pe lângă starea de *i*

[1] Asafiev, B. *Forma muzicală ca proces*, Ed. muzicală de stat, Leningrad, 1963.
[2] *Idem*, pag. 25.
[3] „... ce este conținutul artei muzicale? Definiția unanim acceptată care există la noi se apropie de adevăr: arta muzicală oglindește realitatea (lumile interioară și exterioară) prin intermediul mijloacelor muzicale specifice și atitudinea artistului față de această realiate." (Kușnariov, H.C. *Despre raportul între conținutului și formei artistice a operei muzicale*; în: *Despre polifonie*, Ed. Muzîka, Moscova, 1971, pp. 66-67.).

https://biblioteca-digitala.ro

ntercondiționare pe care o presupune, aduce după sine și situația în care legitățile articulării psihismului uman condiționează la modul *univoc* specificul *configurării* și articulării formei muzicale.

O următoare problemă ar fi una cu vădite valențe estetice: care este specificul oglindirii realității în muzică. „Este deosebit de important să facem o paralelă între muzică și artele plastice. Spre deosebire de artele plastice, care se adresează lumii obiectuale exterioare pentru crearea imaginilor artistice, care conțin ca și fond reproducerea lumii interioare a omului, în arta muzicală obiectul primar, fundamental și nemijlocit sunt stările și procesele psihice. Aceste procese, singulare și multiple, nu numai obiective, ci și personale, profund subiective, reprezintă conținutul esențial al muzicii și nici într-o altă artă nu sunt reproduse atât de diversificat și cu o atât de impresionantă putere artistică. Ele [procesele - n.n.] reapar în imaginația creatoare a artistului, fapt care duce la unitatea deplină a obiectivului cu subiectivul. Aceste procese apar în condiții istorice concrete, în anumite conjuncturi existențiale; ele permit reproducerea nu numai a vieții sufletești, ci și a realității exterioare. Reprezentarea obiectuală rareori își găsește loc în muzică (în legătură cu muzica programatică) și doar în calitate de moment subordonat.

Procesualitatea psihismului uman determină și procesualitatea artei muzicale [evidențierea ne aparține – n.n.]."[1]

Dinamica potențialului elaborativ a substanței își găsește posibilitatea doar în cadrul unor modele specifice de desfășurare, doar astfel realizându-se „căderea" sau, altfel spus, „semanticizarea" prin „semioticizare" a substanței (codificarea *sensului* în *semn*). Astfel este condiționată la modul activ atât receptarea în general, cât și posibilitatea de a „absorbi" într-un mod eficient (estetic) reprezentările structurii.

Un cu totul alt sens al interacțiunii psihic-muzică (și într-un sens mai general), de această dată pasiv, îl găsim exemplificat la Octavian Nemescu: „*În muzico-terapia, care a luat o extindere considerabilă în ultimii ani, mai ales în Statele Unite, anumite modele ritmice întruchipate sonor, sunt utilizate sub forma unor stimuli, în vederea extinderii randamentului de muncă a muncitorilor, a salariaților într-o întreprindere. Și în aceste cazuri sunt preferate întruchipările muzicale ale unor modele de stimulare, tocmai datorită potențelor estetice de care beneficiază fenomenul muzical, care-l fac să fie atractiv, ușor asimilat de către o mulțime de oameni.*

Johannes Kneutgen, expert german în biologia muzicală, a demonstrat că variațiile dispoziției psihice la oameni, stimulate de anumite modele ritmice, întruchipate muzical, sunt legate, ca toate fenomenele psihice, de modificări hormonale și neurofiziologice. Stimularea dinamizării și calmării psihice este corelată cu accelerarea și respectiv încetinirea unor ritmuri biologice în organism, cum ar fi cele ale respirației și pulsului. Frecvența lor variază, în mod automat, sub influența unei muzici corespunzătoare."[2]

Un următor nivel al considerentelor noastre îl reprezintă corespondența stabilită între procesele psihice (stări, regimuri dinamice de manifestare, etc.) și mijloacele și tehnicile compoziționale ale operei muzicale.

[1] Kușnariov, H.C. *Op. cit.*, pag. 67.
[2] Nemescu, O. *Capacitatea semantică a muzicii*, Ed. Muzicală, București, 1983, pag. 85.

https://biblioteca-digitala.ro

Compozitorul H. C. Kușnariov indică în acest sens un șir relevant de corespondențe:

1. **Latura intonațional-modală**: *„Prin mijloacele majorului și minorului sunt juxtapuse emoțiile spectrului luminos (de un caracter înălțător - n.n.) cu emoțiile severe, sumbre și dureroase. [...] Amintim aici ... utilizarea lor (a modurilor bisericești - n.n.) diferențiată la Palestrina în funcție de conținutul miselor lui și a textului verbal, în particular o contrapundere preferențială a modurilor ionic și frigic.*

[...] Un rol important îl are și mișcarea «pe înălțime», bineînțeles pe baze modale. La el [la Palestrina - n.n.] registrele înalt și grav, în limitele fiecărei voci, sunt opuse unul celuilalt, oglindind plenitudinea elanului emoțional și, respectiv, epuizarea puterilor sufletești.

[...] *Corespondența mijloacelor compoziționale cu șirul interior* (al conștiinței – n.n.) *poate fi urmărită în linii generale și în stilurile ulterioare ale secolului XIX. Spre exemplu, relevarea parametrului emoțional în romantismul târziu a adus la predominarea intonațiilor tensionate și instabile. Cu totul altceva observăm la impresioniști. Oglindirea intensă și coloristică a unor impresii particulare, caracteristică pentru ei (ceea ce este o nouă cucerire a artei muzicale) a eclipsat reproducerea diferențiată a unor procese psihice pe larg elaborate, profund emoționale și tensionate dramatic. Acest fapt a dus la refuzul mijloacelor armoniei funcționale și la căutările de noi interpretări ale acesteia, fapt care s-a exprimat printr-o pronunțată «colorare»* (ghilimelele ne aparțin – n.n.), *o utilizare bogată a unor consunări armonice spectaculoase și, în particular, utilizarea unor succesiuni pe bază de tonuri întregi «indiferente» funcțional."*[1]

2. **Latura ritmică**: *„Similar factorului intonațional, care este oglindit în baza modală* (a organizării tonale - n.n.), *relațiile temporale ritmice își au un mod propriu de organizare, care este exprimat în bazele lor metrice. Deaceea, fiecare element ritmic capătă o determinare și o importanță muzicală doar în dependență de funcțiile metrice, în urma cărui fapt apare și comprehensibilitatea ritmului.*

[...] *Ritmul joacă un rol important în oglindirea, prin intermediul mijloacelor muzicale, a manifestărilor volitive ale psihicului uman - reținerea și elanul, regularitatea și spontaneitatea, hotărârea și ezitarea, energia și flegmatismul, naturalețea și stângăcia, etc. Prin mijloacele ritmului este transpus în muzică și «nivelul» de manifestare a voinței - de la cele mai elementare până la cele mai complicate, de la cele nemijlocite pâna la cele mai generalizate."*[2]

La nivelul psihologic al considerentelor asupra specificului formei muzicale, interesează nu atât semnificația formei ca și câmp de interacțiune a mijloacelor artistice și nici semnificația formei ca a unui întreg constituit din părți-secțiuni, ci dubla semnificație a formei 1 - ca proces și 2 - ca structură[3].

[1] Kușnariov, H. C., *Op. cit.*, pag. 103, 105.
[2] *Idem*, pag. 106.
[3] Menționăm aici dubla semnificație a binomului structură-proces:
1. În contextul problemelor de formă binomul capătă funcția unui dat normativ (tiparele formale consfințite drept operabile în urma unei selecții realizate în planul istoric) care își găsește soluționarea în compoziția muzicală.
2. În contextul problemelor de receptare acest binom capătă semnificația unui sistem de „coduri" prin al căror intermediu conștiința „traduce" sensurile compoziției muzicale.

https://biblioteca-digitala.ro

Nivelul acestor doi parametri oferă posibilitatea de a realiza analogii juste (funcționabile) între modelele articulării psihicului uman și reprezentarea acestora în modelele formale.

Toate acestea își găsesc motivația în faptul că procesul semnifică în primul rând devenirea, precum și evoluția/desfășurarea, iar structura îl concretizează pe primul, oferind modelele de obiectuare a acestuia sub forma de organizare ca șir, succesiune, alternanța, expansiune, cu toate consecințele pe care le implică.

În acest sens, apare un nou parametru constitutiv al conținutului operei muzicale - conținuturile formale (metro- și arhi-tectonice) ale unei sonate, cvartet sau simfonie ca daturi specific *muzicale* și care nu se pretează la asociere cu mijloacele altor domenii artistice, ci doar la raportarea directă la sursa generică - fondul de arhetipuri ale stărilor dinamice ale realității și ale psihicului uman care este condiționat de către aceasta.

În cele ce urmează ne propunem relevarea mai multor stări, de *interferență* și de *intercondiționare*, ce se stabilesc între fenomenele formei și conștiinței. Astfel va deveni evidentă biunivocitatea relației receptor-formă, dar și univocitatea de fond în ceea ce privește determinările pe care specificul mecanismelor de receptare le impune formei muzicale, influențând structurarea acesteia conform particularităților structurii și procesului de percepție. Ajungem astfel la crearea unei imagini în ceea ce privește tipul de configurare în percepția umană a datului structural a formei muzicale și a felului în care aceasta este realizată. Vom căuta corespondențe între imaginea ce se structurează în conștiința receptorului operei muzicale și „gradele de încărcătură informațională" pe care o conțin elementele structurale morfologice și compoziționale stabile și mobile. Vom încerca relevarea unei dependențe între locul plasării în interiorul structurii a elementelor morfologice și felul în care conștiința interpretează acest dat.

Dacă am alege doar o zonă foarte îngustă a percepției, cea structurală, vom observa că, nu toate elementele structurii „ni se oferă" percepției într-un regim egal, sau, am putea constitui o veritabilă ierarhie în sensul în care elementele structurii ar intra în conștiință într-o anumită ordine, strict definită de puterea *informațională* pe care o dețin. Scopul final este și el evident - configurarea cât mai rapidă a unor reprezentări cât mai stabile și cât mai complete.

2. *Relevanța criteriului semantic*

În explicitarea acestui criteriu se impun câteva observații preliminare. Dat fiind faptul structurării muzicii ca limbaj alternativ celui verbal, apar două întrebări: ce exprimăm? și cum exprimăm?

În ceea ce privește prima întrebare ar fi relevantă parcurgerea unei bibliografii începând cu E. Hanslick[1] și până la O. Nemescu[2] inclusiv[3]. Într-o viziune esențializată - cea filozofică - muzica este definită în substanțialitatea ei prin însăși *procesul de devenire*[4] care reprezintă conotația esențială a acesteia, evidențiate fiind semnificațiile fenomenologice ale procesualității sonore ca dat temporal.

[1] Hanslick, E. Vom musikalischschönen, Wiesbaden, Editura Breitkopf & Härtel, 1971

[2] Nemescu, O. Capacitățile semantice ale muzicii, București, Ed. muzicală, 1983; și Capacitățile semantice ale semnului muzical, (Teza de doctorat), Cluj, 1977.

[3] Aceste viziuni ne oferă doar o parcelă restrânsă din gândirea despre muzică în general și reprezintă doar teoriile elaborate în epoca modernă.

[4] Losev, A. Problema fundamentală a filosofiei muzicii, în: Filosofie. Mitologie. Cultură. (culegere de texte), Ed. de literatură politică, Moscova, 1991, pp. 315-335.

https://biblioteca-digitala.ro

Relevantă ni s-ar părea însă, cea de-a doua - *cum decurge procesul* de comunicare sub forma unui transfer informațional, deoarece „fără a înțelege *cum se desfășoară* lanțul ideilor (muzicale - n.n.), auditorul va fi împiedicat să perceapă însăși *conținutul* acestora"[1].

Din însăși natura limbajului muzicii, acesta fiind dat ca posibilitate alternativă de manifestare față de cel *conceptual* sau *iconic*, deducem și existența unei logici alternative în ceea ce privește structura procesului de organizare a *rostirii* propriu-zise[2]. Dacă limbajul conceptual se articulează mai degrabă ca șir de semnificații depozitate în entitățile lexice relaționate în enunț, atunci compoziția muzicală reprezintă o succesiune de fenomene date realizate mai ca și (a)-„personaje/personalități/identități sonore" și (b)-modul de articulare evolutivă a acestora[3]. Aceste trăsături plasează într-o vădită insuficiență ideea conform căreia muzica reprezintă un limbaj sau un sistem de „coduri". Astfel, muzica este mai degrabă un sistem extrem de eficient de „modelare" procesuală a unui tip specific de realitate, decât un sistem lingvistic pentru a comunica un sens abstract și neidentificabil în esența sa. Grila lingvistică pare a fi una nu numai mult prea îngustă, dar și una ineficientă (*citește: generatoare de confuzii*).

Conștientizarea acestui fapt reprezintă condiția fundamentală în plasarea corectă în domeniul artei muzicale și posibilitatea sensibilizării față de natura sensurilor și modului specific muzical de transmitere (sugerare și inducere) a acestora.

În ceea ce privește logica de structurare a „morfemelor" lingvistice muzicale, există două tipuri de relaționare a acestora:

a. *Logica binară* care vizează în exclusivitate planul structural: logica alternanței între tensiune și degajare, întrebare și răspuns, spunându-i altfel - *logică responsorială*. Astfel se structurează motivul și perioada patrată „ortodoxă".

---

[1] Țukerman, V. Două principii opuse ale dezvăluirii auditive a formei muzicale, în: Probleme teoretice ale formelor și genurilor muzicale, Ed. „Muzika", Moscova, 1971.

[2] Este evident că în *procesul de comunicare* a informației, chiar procedura de *transmitere* va reprezenta *veriga* cea mai slabă, aceasta din urmă fiind *viciată* de specificul fiecărui mecanism intrat în ecuația de *transmitere informațională*. Astfel, procedura de *transmitere* a informației va fi cu atât mai *viciată*, cu cât mai multe vor fi treptele de mediere. În acest sens, devine clar că informațiile transmise prin canale *mass-media* sunt totalmente *informații mass-media*, fără a mai avea vreun grad de relevanță față de *analogonul* real al evenimentului difuzat. Toate astea sunt posibile deoarece "*structura mijlocului de comunicare determină structura și tipul percepției senzoriale și activității spiritual-culturale a omului, cu implicații profunde asupra întregii vieți și organizări sociale*" (McLuhan, Marshall, *Galaxia Gutenberg*, Editura Politică, București, 1975, pag. 7). Altfel spus, natura canalului de transmitere (a informației) determină calitatea informației transmise.

[3] Putem comite tentative de a asimila discursul musical unei sub-categorii descriptive a limbajului noțional, însă contradicțiile nu întârzie să se precipite. Chiar dacă discursul musical există, similar celui verbal, în *sonoritate*, diferențele sunt izbitoare atâta timp cât însă funcția *referențială* este articulată după criterii total diferite – *deschisă*, orientată înspre un fenomen exterior în cazul cuvintelor și aserțiunilor și *închisă* asupra sieși în cazul "enunțului" musical. Oricare tentativă de a asocia logica discursului musical unui raționament de substanță *filologică*/lingvistică eșuează într-o irelevanță totală în zona consecințelor semantice. Care ar fi, în acest caz analogia unei unități lexice care este *cuvântul* – să ne gândim la *motiv*? Care ar fi analogia "gramaticală" a *celulei* sau *figurii* muzicale amândouă? Cum să ne reprezentăm într-un mod *filologic* sintagma *frază muzicală*? Într-un alt sens, însăși organizarea structurală a unui "enunț" musical nu presupune vreo analogie credibilă cu relația *subiect-predicat*, a cărei aplicabilitate nu se dovedește a fi cea mai fericită mai ales în câmpul gândirii musicale. Cum ne putem reprezenta, într-un mod musical, unitatea *complement circumstanțial de mod, timp* sau *loc*? Mai mult, articularea specific *muzicală*, și nu doar cea *sonoră* (acustică), presupune un sistem particular de funcții compoziționale și, implicit, funcții dramaturgice, iar determinativul de *personalitate* aplicat unei *teme musicale* se dovedește a nu fi, până la urmă, o metaforă.

https://biblioteca-digitala.ro

Această logică își găsește întruchiparea și la un alt nivel de complexitate și anume sonata bistrofică preclasică, al cărei plan tonal urmează traiectul unei amplificări de tensiune - T-D, urmând apoi degajarea - D-T;

b. *Logica ternară* care vizează planul compozițional interior al discursului muzical - ***logica dramaturgică*** [1]: logica unui traiect acumulativ cu consecințe sintetice care, datorită complexității fenomenal-procesuale și, evident, structurale, se divide în trei blocuri funcționale:

- expunerea evenimentelor-„personaje" sonore - ***funcția expozitivă*** [2]***;***
- *confruntarea acestora* ***- funcția mediană-elaborativă;***
- *derivata conflictului: sinteza finală* ***- funcția re-expozitivă - repriza*** care realizează o funcție contrară celei conflictuale - re-unificarea elementelor într-o nouă configurație (tonală, structurală etc.);

Este logica unui plan conceptual (de concepție) al întregii opere muzicale, dacă vorbim de o lucrare de mari proporții, care ar permite articularea acestuia. Aici am putea realiza conexiuni cu triada hegeliană - teză-antiteză-sinteză. Este evident că nu putem accepta o abordare *convențională (ad literam)* a funcțiilor compoziționale, deoarece acestea, fiind mobile prin însăși natura datului procesual al muzicii, vor căpăta o localizare definită de tipul structurii în care acestea funcționează cu un randament (structural, expresiv etc.) maxim. Funcția expozitivă va însemna altceva în contextul formei de sonată decât în contextul unui forme tristrofice mari. Locul delimitării prin contrast tematic va fi altul chiar în interiorul aceluiași tipar formal, dacă ne referim la sonata barocă bistrofică monotematică și sonata clasică tristrofică și bitematică.

În aceeași ordine de idei se impune importanța altor două procedee în ceea ce privește posibilitatea de integrare în conștiința noastră a unei reprezentări care ar funcționa și anume: *tipul de deschidere* a operei muzicale și *tipul de concluzionare* (închidere) a acesteia, importanșa lor fiind în aceeași măsură valabilă pentru cele două tipologii expuse mai sus[3].

Încercând să înțelegem *logica semantică* a acestor două tipuri de raționament muzical, ne întrebăm care ar fi elementele prin care structura ar oferi

---

[1] În acest sens vezi: Bobrovski, V. *Problema dramaturgiei formei muzicale* (studiu teoretic), în: *Probleme teoretice ale formelor și genurilor muzicale* (culegere de studii), Ed. Muzîca, Moscova, 1971. În aceeași ordine de idei, mai pe larg, conferă de același autor: *Variabilitatea funcțiilor formei muzicale*, Ed. Muzîca, Moscova, 1970, precum și *Bazele funcționale ale formei muzicale*, Ed. Muzîca, Moscova, 1978.

[2] Necesită lămuriri o anume confuzie de ordin terminologic care planează asupra cuvântului "expoziție" (cu eventuale metamorfoze ca "expozitiv" sau "expozițional"), cu atât mai mult cu cât termenul participă la o sintagmă precum *arhetip expozițional* (în: Timaru, Valentin, *Morfologia și structura formei musicale*, Academia de Muzică "Gh. Dima", 1991, Cluj-Napoca). Situată într-un evident conflict al definițiilor, această sintagmă pune împreună doi termeni aparținând unor niveluri diferite de semnificare/generalizare – *arhetip* și *expozițional*. În mod normal, în cazul termenului *arhetip* este vorba despre o entitate conceptuală cu o valoare totalizatoare maximă, înzestrată în același timp cu o evidentă funcție referențială în câmpul fenomenelor culturale. De cealaltă parte, *expoziție* (cu derivatele sale lexice) trimite, la limita posibilității de semnificare, înspre rolul de *funcție compozițională*, așa cum o formulează muzicologul V. Bobrovski: "*Forma muzicală reprezintă un sistem ierarhic polistratificat, ale cărui elemente dețin două calități intim întrepătrunse – calitățile funcțională și structurală. Prin componenta funcțională trebuie înțeles tot ceea ce se referă la sens, rol, semnificație a elementului dat în acest sistem; prin componenta structurală, însă, tot ceea ce se referă la realizarea lui concretă, precum și structura interioară.* " (Bobrovski, Victor, *Bazele funcționale ale formei musicale*, Editura Muzîka, Moscova, 1978, pag. 13).

[3] În acest sens vezi:
a. Țukerman, V., *Op. cit.*, pag. 10.;
b. Nazaikinski, E., *Logica formei muzicale*, Ed. Muzîca, Moscova, 1982, pp. 116-150 și pp. 276-296;
c. Asafiev, B., *Despre orientarea formei la Ceaikovski*, în: *Opere alese*, Moscova, 1954, vol. 2.

https://biblioteca-digitala.ro

percepției „cheile" sale semantice. În acest sens ca o prioritate indiscutabilă se impun în percepția noastră, dacă vorbim despre perceperea formei muzicale, ***profilurile melodice*** (cu valențe ciclice-tematice). Baza acestui fenomen ar putea fi constituită reieșind din 2 argumente:

a. ***sugestibilitatea*** articulată cu o deosebită putere impregnativă și relevarea cât mai evidentă a substanței expresiv-procesuale (caracteristicitatea intervalisticii, ritmicii; însemnătatea dinamicii, pregnanța și semnificația retorică a cadențelor, pauzelor și notelor ținute, dar și evoluția procesuală a modelului sugestiv enunțat la începutul lucrării etc.);

b. însăși ***natura vocală-melodică*** primordial a manifestărilor muzicale a ființei umane, dar și a orientării prioritare a percepției în a surprinde anume acest tip de sugestibilitate drept prim-plan de relevanță;

La polul opus am putea situa sectoarele de lărgiri, tranziții, re-tranziții - material cu funcții complementare.

În aprecierea valorică a acestor realități am putea să ne ghidăm după următoarele criterii:

a. încărcătura substanțială a profilului sonor respectiv, ***cuantumul informațional*** atribuit de către compozitor și în funcție de care se configurează întreaga structură, ca posibilitate de a comunica un mesaj, locul în formă, funcția compozițională în care aceasta este înglobată;

b. ***repetabilitatea*** (ca procedeu de evidențiere sau întărire a semnificației declarate sau obținute în urma unui proces elaborativ[1]) și nu ostentația sau redundanța cu care se impun profilurile cu substrat informațional insuficient, persistența și valoarea expresivă a acestor fenomene având o explicație artistică în cazurile reușite ori, în caz contrar, relevând incapacitatea compozitorului de a le fructifica încărcătura. Prin repetabilitate înțelegem un proces *cumulativ* și *secvențial (dozat),* prin care compozitorul ține să *expliciteze* un anumit cuantum de informație;

c. ***localizarea procesuală*** (pe anumite porțiuni ale traiectului evolutiv-acumulativ al formei muzicale) a unor blocuri funcționale (perioade, strofe, episoade, lărgiri, tranziții, etc.); impunându-se în cazul dat ca și criteriu de apreciere a încărcăturii informaționale a blocului funcțional *distanțarea materialului respectiv față de începutul lucrării muzicale.*

d. ***timpul muzical*** care în cazul dat este considerat unitate de măsură a cantității evenimentelor muzicale care au loc în opera respectivă și în funcție de care pe plan subiectiv se produc accelerări sau încetiniri, creșteri sau descreșteri de densitate sau tensiune procesual-fenomenală succesive. Însă... de această dată vom vorbi despre accelerări-decelerări sau creșteri descreșteri ale vitezei de derulare și densității (per unitate de timp) proceselor psihice, acestea din urmă fiind stimulate și amplificate de corespondentele lor procesual-structurale muzicale.

Atunci ne referim la cele două posibilități între care se plasează de fapt datul operei muzicale ca „mecanism sugestiv":

a. Datul virtual al operei muzicale, acesta fiind imaginat de către compozitor ca și posibilitatea articulării unui proces de maximă emisie sugestivă;

b. Datul real, concret, al operei muzicale, acesta obținut în urma interpretării, care într-o mare măsură diferă de datul virtual, intenția *interpretativă/hermeneutică*

[1] Este clar că pe lângă *repetabilitate*, și complexitatea procesului elaborativ, *rezervat* de către compozitor unui anume element melodic-tematic, reprezintă un procedeu suplimentar pentru a indica importanța de această dată *structurală* a elementului în cauză.

https://biblioteca-digitala.ro

a executantului intervenind deseori decisiv peste reprezentările originare ale compozitorului.

Dacă ar fi să detaliem, am vorbi, mai degrabă, despre *planul sugestiv*, plan pe care compozitorul încearcă să-l structureze ca o axă imaginară, uniformă în orizontalitatea ei, deci fără căderi ori salturi nedorite, fapt care ar asigura materialului, indiferent de felul în care este structurat acesta din punct de vedere dinamic, melodic etc., o *sugestibilitate* cât mai puternică. La modul virtual, compozitorul încearcă acest lucru și, prin configurarea profilurilor tematice principale și auxiliare și prin legea repetării dozate ale acestora, construiește un dat cât mai perceptibil în sensul în care ar duce la o asimilare cât mai rapidă și sugură a informației operabile în planul reprezentărilor. Or, chiar practica interpretativă ne sugerează o cu totul altă stare de lucruri, deoarece în interpretarea vie se înfăptuiește, de fapt, o deviere considerabilă de la virtualitatea realizată de către compozitor.

În acest sens datul sonor se structurează în percepția receptorului ca o succesiune de zone active sau pasive din punct de vedere imformațional, atenția reacționând instantaneu prin cuplări sau decuplări succesive[1]. De aici rezultă o reprezentare mozaicată, rememorată în imaginația noastră ca segmente cu o densitate informațională variabilă. (Un exemplu relevant în acest sens este Simfonia Nr. 103, „Cu lovituri de timpani" de J. Haydn și motivația, puțin ironică, a utilizării timpanilor care aveau funcția de a stimula atenția receptorilor, din când în când, prin „șocuri" acustice).

De aici rezultă o următoare imagine care ține să ilustreze felul în care se structurează o operă muzicală în conștiința receptorului:

III - *zonă activă* care este receptată complet ți intră, ulterior, în economia interioară a reprezentării;

Spațiu alb - zonă pasivă, confuză din punct de vedere informațional, lipsită de informație încadrabilă în economia reprezentării și, în același timp, este o zonă în care se produce acumularea energiei care va fi implicată într-o următoare secvență de absorbție a informației;

Nu pentru toate tipologiile de formă însă acest model este valabil, ori, altfel spus, formele mari se pretează pentru acesta într-o măsură mai mare decât formele mici. Este vorba aici despre constanta strict determinată energetic și, implicit, temporal care definește starea psihicului receptor drept *deschisă* sau *închisă*, eventual drept *prezent* sau *absent*. Ne referim aici mai întâi de toate la fenomenul *focalizare a atenției*, cu dubla lui semnificație de *determinant* (în ceea ce privește eficiența și completitudinea receptării unei lucrări muzicale, cu consecințe în structurarea unei *imagini* particulare a lucrării receptate) sau *determinat* (de către compozitor prin totalitatea mijloacelor muzicale-formale

[1] În vederea explicitării substanțiale, am putea interpreta aici datul atenției ca dat energetic punctiform înzestrat cu o durabilitate determinată în sensul în care procesualizarea acesteia poate fi realizată, cum am menționat mai sus, doar sub forma unor conectări și deconectări succesive.

https://biblioteca-digitala.ro

disponibile în vederea sporirii/stimulării capacității publicului în a sintetiza o imagine cât mai completă a muzicii interpretate). Altfel spus, completitudinea *imaginii* unei lucrări muzicale în conștiința publicului receptor depinde într-o mare măsură de modul în care compozitorul structurează lucrarea muzicală în calitatea ei de *sistem de captare* și *condiționare* a percepției.

De aici putem identifica particularitățile în ceea ce privește natura manifestării psihicului ca regim energetic și, implicit, de receptare. Vorbim aici despre ***natura secvențială*** și nu uniform lineară (constantă) a manifestării psihicului uman care ne duce cu gândul la o imagine „*respiratorie*" a funcționării acestuia. Procesul receptării se structurează, deci, ca o serie de secvențe definite de „pata"[1] dintre o concentrare a psihicului și o degajare care sistematic revine pentru a asigura posibilitatea unei noi concentrări. Este deductibil de aici și faptul acuității variabile a percepției.

Simultan cu procesul descris mai sus, se manifestă un alt model de receptare: ***receptarea selectivă*** a simultaneității parametrilor sonori-funcționali ai unei opere muzicale. Deși am putea spune că percepem „polifonic" (pe mai multe *canale* de informație), particularitatea structurării acestui proces parțial infirmă această imagine, deoarece, pe lângă faptul unei stări active a percepției, în care aceasta receptează activ și realizează discriminările necesare în constituirea unei reprezentări funcționale, ar trebui să admitem faptul ca percepția selectează pentru prelucrare doar elementele care-i sunt deja oferite printr-un tip „mai evidențiat" de configurare[2]. Astfel, vorbim despre ***parametri-piloni compoziționali*** care au ca funcție captarea atenției și ghidarea ei înspre obiectivele esențiale ale compoziției muzicale considerate de către compozitor și ***parametri-sateliți*** prin care este realizată atât funcția de suport, cât și funcția de evidențiere a parametrilor (sau parametrului) - piloni[3].

Un prim element al acestei motivații îl reprezintă percepția umană: 1 - legitățile selecției informaționale, 2 - determinările care vizează un anumit prag al capacității de memorare și 3 - capacitatea de extrapolare a informației deja memorate.

Un al doilea element îl reprezintă strategiile pe care le utilizează compozitorul în a „devoala" prin mijloace funcțional-compoziționale intențiile sale comunicative. Astfel, un context compozițional beethovenian va fi structurat în scopul 1 - scoaterii în evidență a „personajelor" sonore, 2 - conturării „relațiilor" ce se stabilesc între ele și 3 - indicării clare a treptelor de evoluție pe care le vor suporta atât temele, cât și relațiile stabilite între acestea.

În această ordine de idei logica tematică de tip beethovenian este orientată înspre auditor într-o măsură mai mare decât, spre exemlpu, logica tematică de tip bachian.

În cazul lui Beethoven contribuția decisivă o reprezintă atât ***logica ternară de natură dialectică*** (teză (T-1 în tonalitatea de bază)-antiteză (T-2 în tonalitatea

[1] Zona în care domină indistinctul, fie sub forma diminuării puterii de receptare, fie sub forma creșterii acestuia înspre „suprafața" unei receptări conștiente de datul identificat pe măsura receptării.

[2] Avem în vedere aici „competiția" parametrilor în ceea ce privește întâietatea „intrării în conștiința receptoare", structură de maximă eficiență atunci când este conștientizată de către compozitor și aplicată datului unei opere concrete. Astfel vorbim de strategii de „evidențiere" compozițională a anumitor parametri sonori/structurali/semantici pe care compozitorul îi desemnează ca purtători ai semantismului întregii lucrări.

[3] Ca ipoteză considerăm aici ideea unei strategii mobile de configurare a funcției de întâietate și complementaritate a parametrilor angajați în devenirea semantică a operei muzicale pe întreaga suprafață a acesteia. În acest sens, atât stabilitatea funcției de parametri-piloni, cât și a parametrilor-sateliți este o problemă situațională și este soluționată de către compozitor pe fiecare segment concret al operei.

https://biblioteca-digitala.ro

dominantei)-sinteză (omogenizarea tonală a temelor în repriză) - triada hegeliană, cât și ***dramaturgia de tip conflictual*** cu o conturare foarte puternică a specificului „personajelor"-cheie (spre exemplu, modelul shakespeareian). Este evidentă aici orientarea de extrovertire, spre deosebire de introvertire, de natură epică, spiritual-transcendentală (în lucrările cu tematică religioasă), mai degrabă *narativă* decât *spectaculară*, în cazul lui Bach.

În acest caz problema compozitorului este următoarea:

a. în context clasic: a organiza o rețea de stimuli, care prezentând mesajul, să realizeze această funcție cu o maximă eficiență sugestivă;

b. context contemporan: preferința pentru mijloacele care deja prin natura lor sonoră sunt stimuli suficienți dincolo de orice mesaj (muzica concretă sau muzica electronică) sau, altfel spus, reprezintă o altă concepție atât asupra naturii structurării procesului de comunicare, cât și asupra fenomenului de mesaj în sine[1] Ar trebui să ne amintim, din nou, de simfonia haydniană „*Cu lovituri de timpan*" și soluționarea problemei stimulilor care în cazul altor compozitori este plasată în melodism, ethos, dramaturgie, complexitate structurală etc.[2] Astfel, vorbim despre semnificația de pilon a melodiei în muzicile deterministe (baroc, clasicism, romantism), timbru (impresionism), sonoritatea propriu-zisă (bruitism, stochastism), etc. În acest sens structura este un dat care se articulează ca unul supus diverselor grade de „voalare"[3]. Atunci apare necesitatea de a trasa o linie de hotar, de-o parte situându-se construcțiile formale care se oferă percepției ca reprezentări integre, deci complete din punct de vedere informațional și, pe de altă parte, construcțiile formale care s-ar percepe ca integre ca rezultat al unui efort considerabil în urma multiplelor audiții ce-ar servi la o completare succesivă a imaginii primare mozaicate[4].

În acest caz, putem imagina sistemul formelor muzicale drept câmp desfășurat în cel puțin două dimensiuni, atât pe verticala istoriei, cât și pe orizontala momentului de actualitate. Ca model aici servește *criteriul comprehensibilității*:

Strat I, Zona A:

a. ***nivel structural*** (celulă, figură, submotiv) sau, mai degrabă subnivel semantic, al cărui material sonor servește, prin ajustări succesive, la crearea profilurilor melodice expresive;

b. ***nivelul motivic*** - nivel la care se produce sinteza semantică primară - stratul prim la care se activează principiul comprehensibilității, strat de la care deja poate fi realizat „transferul" sau schimbul informațional;

---

[1] Aici se poate vorbi despre deplasarea de la epocă la epocă înspre altceva ce ar fi de comunicat prin intermediul operei. E firesc ca atât mijloacele prin care acest altceva este comunicat, cât și însăși acest ceva care necesită a fi comunicat să se schimbe în funcție de evoluția opticii asupra propriei condiții existențiale, asupra lumii în general, asupra plasării propriului sine în această lume, etc.

[2] Ca exemplu am putea aduce importanța percuției ca stimul major în muzicile secolului XX și importanța crescândă pe care i-o acordă compozitorii până în prezent. Aici putem aminti creația unor compozitori ca I. Stravinsky („Sacre du printemps"), Bela Bartok („Sonata pentru două piane și percuție"), Edgar Varése („Ionisation") și Iannis Xenakis, dacă e să aducem doar câteva exemple.

[3] În acest sens observăm și în interiorul procesului evolutiv al structurii aceeași logică secvențială amintită mai sus. Atunci când se ajunge la o formă suficientă în ceea ce privește voalarea structurii („pasta armonică" wagneriană, spre exemplu) ca și corespondent având maxima concentrare, este și normal să-i urmeze destinderea, deci „dezgolirea" sau relevarea maxim posibilă a acesteia (dodecafonia, serialismul).

[4] Bineînțeles, toate considerentele presupun un grad de generalizare, imaginea urmărită fondându-se pe niște principii la rândul lor generale. În realitate însă, putem presupune o zonă mai mult sau mai puțin largă de deviație înspre ambele părți, plecând de la „linia de plutire". Aceasta este considerată în calitate de punct de plecare care ne-ar ajuta să considerăm atât vectorul fracționării materialului - diminuăia, cât și vectorul contrar - creșterea progresivă a complexității morfologice - aglomerarea.

https://biblioteca-digitala.ro

c. ***nivelul morfologic al perioadei*** - un prim nivel de enunț informațional complet din punct de vedere formal.

Strat I, Zona B:

d. ***formele mici*** (bi- și tristrofice) o schiță în principiu a posibilității de aglomerare informațională (de control a unei *mase* de evenimente structurale) prin multiplicarea atât a numărului de strofe, cât și a întinderii acestora: acestea încă nu ridică probleme percepției în sensul în care prin durata relativ scurtă din punct de vedere temporal, contrastul între strofe (prima strofă și secțiunea b din a doua (bistr. mic) sau a și b (tristr. mic)) și prin repetarea reprizei percepției i se oferă un ajutor suficient în a crea o reprezentare integră rememorabilă oricând cu ușurință;

Strat II, Zona A (zona sintezelor morfologice complexe): aici va fi realizat un proces cu o dublă valență - pe de o parte domină procesul de aglomerare morfologică (fenomenală - evenimente/porțiune de timp) deci, de suprasolicitare a atenției (prin supradozajul informațional), pe de alta, pentru a menține totuși o relativă comprehensibilitate a materialului sonor în sine și a conserva comunicarea, sunt aplicate procedee de menținere a capacității de receptare activă. La nivelul formelor mari putem vorbi despre 4 principii fundamentale care sunt structurate în strictă dependență de posibilitățile de captare și identificare cât mai sigură atât a materialului sonor în sine, cât și a logicii de activare a funcțiilor compoziționale rezultate și a logicii formale în sine. Acestea sunt: *principiul stroficității*, *principiul alternanței* (legitățile reprizei), *principiul variației* și *principiul expozițional*:

e. ***formele strofice mari*** - prezintă modelul îmbinării dintre ***principiul stroficității***[1] **și *principiul de repriză***, oferind percepției două indicii: contrastul dintre strofe, acesta fiind declarat la nivelul tematic, tonal și compozițional și principiul reprizei, deci a rememorării prin concluzionare a materialului primei strofe (dacă vorbim de tristroficitate)[2];

f. *rondo-ul* - prezintă modelul îmbinării ierarhizate ca și importanță dintre *principiul alternanței* (succesiunea cupletului și refrenelor), ***reprizei*** (revenirea continuă a cupletului) și ***stroficității*** (în măsura în care putem considera strofe

[1] Este discutabilă problema atribuirii la formele strofice a genului contrapunctic de fugă, cel puțin, în tipologiile contemporane aceasta își are locul după forma de sonată. Ambiguitatea provine, după părerea noastră, din pregnanța tehnicii contrapunctice care domină la nivel compozițional întreaga formă. În interiorul fugii pregnanța stroficității în sine este mult diminuată datorită reprizelor succesive care definesc structura secțiunii mediene (dacă vorbim despre o fugă tristrofică) reducând astfel relevanță reprizei propriu-zise care poate fi depistată doar reieșind din indiciul tonal.

Dacă ar fi să vorbim aici despre principiile care guvernează acest gen, am menționa (în ordinea importanței):

a. Principiul expozitiv;
b. Principiul de repriză;
c. Principiul stroficității;

Fapt nelipsit de interes, însă aceleași principii sunt guvernante și în cadrul morfologiei de sonată. Chiar mai mult, există fugi tristrofice-bitematice cu teme contrastante. Ambitusul tematic cantitativ se extinde de la fugi monotematice până la fugi politematice (3, 4 subiecte). Aici, în fugă, își găsește un loc și elaborativitatea (în episoade). Astfel, avem un exemplu relevant al elasticității principiilor fundamentale care în funcție de operarea cu mijloacele sonore, morfologice și compoziționale conțin posiblitatea de a duce la configurarea diverselor posibilități de organizări semantice, tipizate în funcție de tradiția componistică și canoanele estetice specifice unei anumite epoci.

[2] Deși sunt posibile cazuri de confuzie hermeneutică în sensul în care pregnanța repetabilității dată ca o continuă revenire a profilului tematic dominant, poate abate conștiința analistului de la veritabila identitate tipologică a structurii date: este cazul rondo-ului Alla turca din Sonata pentru pian în La major de Mozart care ... nu este rondo, ci un tristrofic tipic.

https://biblioteca-digitala.ro

revenirea cupletelor şi refrenele)[1]; aici poate fi încadrată atât tipologia rondoului medieval (lanţ - A-B-C-D-E....), cât şi tipologia rondoului monotematic baroc (A-B-A-C-A) şi rondoului bitematic clasic (A-B-A-C-A-B-A);

g. *variaţiunea* - prezintă ***principiul de variaţie şi succesiune.*** Şi aici observăm orientarea structurii înspre receptor în sensul în care variaţia se înfăptuieşte pe baza unui material tematic invariabil, oferind conştiinţei posibilitatea unei identificări facile (dacă vorbim de variaţiunile severe şi ornamentale);

h. ***sonata*** (ca formă) - prezintă modelul îmbinării între ***principiul expoziţional*** (acesta activat de nivel de funcţie compoziţională), *de repriză* (sau re-expoziţie) şi *stroficitate* (aici având oscilaţia între bi, tri şi tetrastroficitate, dacă este prezentă o Codă cu elaborare concluzivă)[2];

Strat II, Zona B (zona sintezelor de gen): aici ne vom referi la posibilităţile de conexiune a morfologiilor complexe în cicluri, fiecare epocă stilistică oferind modele-tip în ceea ce priveşte posibilităţile de structurare a acestora:

a. epoca barocă: suita (structurată conform principiului de lanţ);

b. clasicismul: sonata ca gen (ciclu din trei sau patru părţi caracteristice);

b.1. simfonia ca gen (fără posibilitatea de a-l defini ca tipologie morfologică autonomă);

b.2. ciclu de simfonii (sau, eventual, sonate)[3];

Nivel II: funcţiile compoziţionale

Dacă recurgem la nivelul funcţiilor compoziţionale, drept cea mai puternică într-un sens impregnativ se impune *funcţia expozitivă* (expunerea iniţială a entităţilor tematice principale – spre exemplu, T-1 şi T-2 într-o formă de sonată; prima strofă dintr-un tristrofic mare; tema din cadrul varia_iunilor; ca parţial re-expozitiv se impune şi începutul Tratării cu T-1 sau cu mutare în alt registru, tonalitate sau tip de scriitură). Ar fi relevantă şi modalitatea de utilizare a repetabilităţii, care este aplicată cu un grad diferit de intensitate în funcţie de tipul profilului tematic şi sectorul formei:

a. în acest context se impune o relaţie care aici ar apare mai degrabă sub forma diverselor grade de proporţionare între numărul efectiv de repetări şi puterea expresivă a profilului sonor respectiv:

a.1. T-1 se va repeta de mai multe ori, deoarece ea reprezintă profilul dominant al întregii forme de sonată?;

a.2. sau se va repeta cu precădere un profil tranzitiv-auxiliar, deoarece înzestrarea lui informaţională este redusă în comparaţie cu profilul Temei principale?

---

[1] Aici avem în vedere ordinea în care aceste principii se oferă conştiinţei în procesul de depistare a identităţii substanţiale a fiecăruia dintre ele, chiar identificarea realizându-se, în cazul dat, ca şi proces stratificat pe măsură ce desfăşurarea procesuală oferă conştiinţei suficiente date pentru a realiza identificarea. Aici putem vorbi despre praguri informaţionale, ale căror suficienţă duce la posibilitatea unei identificări şi clasificări corecte a tiparului formal analizat.

[2] Un caz aparte în morfologia de sonată îl reprezintă cazul sonatei preclasice în sensul în care aceasta se prezintă ca monotematică şi bistrofică. În aprecierea apartenenţei tipologice a sonatei baroce, spre exemplu, sunt relevante tipul structurării tonale (str. I: T-D; str. II: D-T) şi procedeele de operare cu materialul tematic, acestea impunându-se mai degrabă decât tipologia de stroficitate în care sunt încadrate.

[3] Tipologie propusă de muzicologul Oleg Socolov în lucrarea sa *„Despre problema tipologiei formelor muzicale"* în: *„Problemele ştiinţei muzicale"*, Ed. Sovetskii Kompozitor, Moscova, 1985, fasc. No. 6.

https://biblioteca-digitala.ro

O abordare corectă din punctul de vedere a stării de lucruri în interiorul unei lucrări muzicale ar presupune un alt tip de interpretare, considerând aici existența a 2 planuri de referință:

a. *Planul procesualității relevate,* în care repetările T-1 se vor structura reieșind din unicitatea T-1 ca purtătoare a ideii lucrării date; aparițiile ei vor fi considerate, din punct de vedere semantic, zone cu valoare informaăională sporită. Astfel, aparițiile T-1, într-o formă de sonată, va marca hotarele secțiunilor funcționale: începutul expoziției, tratării (în cazul în care această temă este selectată pentru inițierea procesului de elaborare) și a reprizei (care debutează cu T-1);

b. *Planul procesualității voalate*[1], în care dozajul profilurilor secundare (tranziții, retranziții, lărgiri, încheieri cu funcție cadențială) va fi organizat reieșind din funcția tranzitivă pe care o realizează, efectuând astfel prevestirea unui nou material sonor sau a unei ipostaze a materialului deja expus.

Un alt moment important îl reprezintă relevarea succesivă și progresivă a repetabilității pe parcursul întregii lucrări, procedeu care culminează în Coda și care este nu altceva decât insistarea (explicit redundantă) pe profilul tematic a T-1 sau a elementelor acesteia, fenomen cu multiple semnificații și anume:

a. Ca ***funcție compozițională*** este realizată funcția concluzivă, deci prezentarea ideii relevate în forma ei ultimă.

b. ca ***sector al formei*** însă, are loc integrarea întregii forme, deci sectorul ultim;

c. ca ***element al formei*** are loc un proces de fărâmițare structurală, preferate fiind constituirile frazeologice sau motivice, fără a exclude însă și posibilitatea unor code lente, în care procesul de fărâmițare ar fi mai puțin vizibil);

d. ca ***eveniment perceput*:** pentru un auditor avizat chiar sporirea numărului de repetări ale unui profil va indica o inhibare a continuității (stingerea funcțiilor expozitive și, cu atât mai mult, a acelor elaborative) și de epuizare a posibilităților de „prezentare" a ceva nou, deci, despre sfârșitul lucrării;

Aici vom constata o interesantă interdependență între evidențierea progresivă a numărului de repetări și starea percepției, aceasta fiind reprezentată prin descreșterea progresivă a capacității discriminative[2]. Ori, dacă pornim de la

[1] În acest sens muzicologul Zuckerman în lucrarea deja citată vorbește despre funcțiile de ***explicitare***, referindu-se la posibilitățile „... *de a da auditorului posibilitatea de a însoți raționamentele autorului și a pătrunde, într-o anumită măsură în intențiile acestuia în ceea ce privește o anumită etapă* (a desfășurării operei muzicale -n.n.) *și, uneori, în perspectivele apropiate. Auditorul trebuie să fie în stare să perceapă unde are loc pregătirea ideii principale, unde exte expus argumentul principal, unde și-a primit confirmarea, unde acesta este întărit cu noi dovezi, unde are loc reorientarea înspre noi raționamente*". (pp. 8-9)

Astfel, explicitarea „... *este, în primul rând* ***conștientizarea sensului interior*** *al secțiunii de formă respective*" (pp. 22-23).

Prin ***voalare*** cercetătorul înțelege mai întâi de toate posibilitatea de a menține (și chiar de a accelera - n.n.) și, cum am menționat mai sus, tempoul derulării formei. Efectuării acestui procedeu servește:

a. Interșanjabilitatea reciprocă a funcțiilor compoziționale, procedeu care duce la „incitarea" cursivității;

b. Secțiunile tranzitive între strofele mari ale formei: suspensia așteptării și o stare de incertitudine (a receptorului) în ceea ce privește modul de continuare a desfășurării materialului muzical;

c. Înrudirea tematică a două secțiuni vecine care, însă, au o funcționalitate diferită în economia globală a formei.

În concluzie, voalarea este „... ***amânarea momentului, în care rolul secțiunii respective a formei este conștientizată definitiv***". (pp. 22-23)

[2] Este firesc ca înspre sfârșitul unei părți a ciclului de sonată, starea atenției să una mult „deteriorată" în comparație cu starea acesteia în timpul interpretării primelor măsuri din expoziție.

https://biblioteca-digitala.ro

condiție fiziologică a percepției, constatăm efectiva oglindire inversă a lui în tipul de structurare temporal-procesuală a operei muzicale[1].

Ori, deplasându-ne înspre aria considerentelor istorico-stilistice, clasicismul ne oferă un model de maximă luare în considerare „structurală" atât a regimului și mecanismelor de receptare în general, cât și încadrarea și exploatarea mijloacelor intrisec muzicale (expresive) în particular în vederea construirii și articulării unei sugestibilități cât mai puternice. Astfel, devine evident faptul că modelul de structurare și articulare a formei mai ales la clasicii vienezi este într-o foarte măsură interpretabil și prin optica mecanismelor de articulare a proceselor psihicului uman:

- secvențialitatea și ciclicitatea proceselor de activare-dezactivare a atenției (ceea ce în termenii formei muzicale și-ar găsi un corespondent în ciclicitatea revenirii unor profiluri tematice sau, eventual, a unor entități intonaționale);
- diminuarea progresivă a capacității de memorare (ceea ce în termenii formei muzicale și-ar găsi un corespondent atât în utilitatea funcțională a *principiului de repriză*, a procedeului de *cezură* și, evident, în *procedura de fărâmițare structurală* vizibilă în segmentele de încheiere a formei);
- derivată din primele două – receptarea selectivă (ceea ce în termenii formei muzicale își găsește un corespondent în mobilitatea funcțională a elementelor scriiturii în sensul în care oricare dintre aceste elemente poate atinge, pe un anumit segment de scriitură, funcția de *element prioritar*, celelalte servindu-l în calitate de *elemente auxiliare* etc.);
- procedura de extrapolare a informației deja asimilate (ceea ce în termenii formei muzicale poate fi asociat cu principiul *elaborării treptate* sau cu structurarea unei continuități prin *juxtapunere*).

Atât stilul baroc (baroc înalt), cât și stilul clasicilor vienezi ne oferă, într-un sens psihologic și, de ce nu, formativ-propedeutic, mai multe posiblități de corelare a acestor două modele de procesualitate – muzicală și psihică:

a. structurarea clară atât a profilurilor tematice, cât și a logicii de desfășurare a funcțiilor compoziționale ne oferă posibilitatea configurării în conștiința noastră a unor reprezentări clare și stabile. Or, asemenea posibilitate este un neprețuit avantaj, față de situația din muzicile moderne, în ceea ce privește capacitatea de memorare și, în general, de asimilare;

b. astfel este asigurată posibilitatea construirii unor reprezentări durabile. Considerând această situație drept model, căpătăm posibilitatea de a realiza un model al interacțiunii între mecanismele de articulare a psihicului și legitățile de structurare a formei muzicale. În final, forma muzicală va trebui să se articuleze în conformitate cu două mecanisme fundamentale ale psihicului receptor:

b.1. ***Regimul de captare*** a materialului muzical, cu orientarea diferențiată a atenției (este activată memoria de scurtă durată, extrapolările se fac pe segmente structurale imediat învecinate; o importanță deosebită aici o are pregnanța

[1] Aici am putea accepta două semnificații ai acestei relaționări:
- semnificația **a**: proporționarea directă în sensul în care descreșterea capacității de discriminare a percepției (degradarea progresivă a atenției) este însoțită de o diminuare progresivă a generării de informație sonoră nouă, care este realizată prin sporirea progresivă a redondanței procesuale (aceasta începe odată cu sectoarele de repriză: funcția de rememorare și procedeul de repetare);
- semnificația **b** (derivată din prima): proporționarea inversă în sensul în care tempo-ul de percepție a entităților informaționale scade într-o tot mai mult, pe când tempoul desfășurării formei se accelerează pe baza procedeelor repetitive.

https://biblioteca-digitala.ro

expresiei profilurilor caracteristice și repetabilitatea materialului sonor; sintezele sunt foarte strict localizate, deoarece continuitatea procesuală nu lasă timp pentru a realiza sintezele multiple și de profunzime, integrate fiind spații sonore mici);

b.2. *Regimul de identificare*, care, deși poate însoți desfășurarea formei muzicale în cadrul actului de interpretare a unei lucrări, este activat doar după epuizarea interpretării și se va desfășura în interiorul și din contul *reprezentărilor* deținute în urma audiției; identificarea și extrapolarea semnificațiilor captate se poate articula doar reieșind din suficiența reprezentărilor create în urma actului de audiție[1]; este locul și timpul unor sinteze profunde în al căror cadru sunt realizate atât ordonarea și clasificarea datelor percepute (tipul și rolul în proces al anumitor profiluri și structuri caracteristice), cât și sintezele în ceea ce privește identificarea tipului de formș, a legităților specifice de articulare, depistarea tipului de structurare a ciclicității intonaționale, discriminările privind aspectul estetic și de etos al operei respective;

Nu am pornit cu preconcepția (în ceea ce privește structura percepției) unor legități fiziologice a căror oglindire am căutat-o, la nivel principial, în tipologiile formale. Nu. Din contra.

Un fenomen, adresându-se spiritului prin simțuri, trebuie concomitent cu informația adresată conștiinței, să conțină și soluții în a trezi interesul - capacitându-l astfel în vederea captării și transmiterii informației.

Aspectul fiziologic ne relevă logica binară a excitației-inhibiției și a permanenței acestui regim ca formă de manifestare energetică a psihicului. O viziune mai detaliată necesită includerea unui al treilea element-mediator - climaxul - posibilitatea relaționării celor două contrarii.

Trinitatea menționată mai sus reprezintă ***modelul-tip*** de manifestare a psihicului ca structură abstractă, extrasă din cadrul continuu, procesual și evolutiv, în care acest model ar fi doar o situație particulară ca regim de manifestare. Ar fi doar un punct dintr-un șir de puncte structurate într-o sinusoidală a cărei traiectorie l-ar defini energia manifestării.

Avem conștiința modelului doar după multiplele lui ***repetări,*** reveniri și reluări. Plasat de fiecare dată într-o altă configurație, îl percepem *variat*. Percepem *alternanța* formelor punctuale ale unui proces în ***dezvoltare.***

Deja am păși în zona arhetipurilor. Este zona celor trei stări ale conștiinței care, deși la alt nivel de complexitate a sintezelor realizate, urmează tiparul fiziologic ternar: cunoașterea ca incitare a unei stări de lucruri, climaxul ca relevarea substanțială a stării date și inhibiția ca accepțiune (pozitivă ori negativă), ca epuizare după care urmează acumularea unui alt avânt. În acest sens conștiinței deja i se adresează modelul dramaturgic ternar.

Simplificând, am putea spune că ***vedem*** doar ceea ce ***putem vedea*** și ***auzim*** doar ceea ce ***putem auzi*** cu organele de simț corespunzătoare.

1. În contextul celor deja enunțate figura receptorului reprezintă, pe lângă modelul compozitorului și interpretului, una esențială în a oferi formei muzicale posibilitatea de a exista. De aici decurge și univocitatea orientării formei muzicale

[1] Desigur, nici aici nu putem vorbi despre niște scheme-tip în măsura în care fiecare caz concret va reprezenta în permanență o altă soluție de îmbinare între înzestrarea muzicală propriu-zisă, experiența auditivă și cea de sinteză a datelor audiției, arsenalul reprezentărilor și capacitatea de extrapolare și comparare a datelor audițiilor anterioare cu datul imediat sugerat de lucrarea muzicală interpretată.

https://biblioteca-digitala.ro

care se va putea constitui în deplinătatea ei substanţial-formală doar în cadrul orientării ei înspre receptorul operei de artă muzicală. Tot astfel forma muzicală reprezintă, în sine, o abstracţiune, o putem reprezenta doar ca şi atribut al stării de interferenţă între voinţa compozitorului şi conştiinţa receptorului, cu atât mai mult că forma muzicală reprezintă, *în esenţă*, starea de proces acumulativ;

2. Este evident că procesualitatea reprezintă un dat semantic degradabil în sensul în care procesul de desfăşurare a formei muzicale capătă două semnificaţii deşi complementare, dar care, totuşi, reprezintă două faţete opuse ale unui acelaşi fenomen:

2.1. *Semnificaţie declarată* : forma muzicală în desfăşurarea ei reprezintă o serie de integrări structural-semantice succesive şi progresive a structurilor elementare configurate şi încadrate ulterior în economia formei globale a operei muzicale date;

2.2. *Semnificaţie nedeclarată*: forma muzicală în desfăşurarea ei ca dat energetic-substanţial este nu altceva decât o progresivă dezvăluire a sensurilor conţinute în faza expozitivă a operei muzicale. Înaintarea prin spaţio-temporalitatea sonoră se face cu preţul înfăţişării a noi şi noi ipostaze a configuraţiilor sonore purtătoare de funcţionalitate (motiv, frază sau oricare alt relief înzestrat cu capacităţi integratoare din punct de vedere compoziţional). În acest sens putem considera „personajul sonor" declarat în expoziţie ca dat substanţial primar care conţine toate semnificaţiile posibile şi care prin intermediul procesului de dezvăluire progresivă este „deposedat" de totalitatea semnificaţiilor virtuale în favoarea unei semnificaţii prioritare valorificate ca singura posibilă. Astfel este realizat procesul de reducţie a constituirilor virtuale;

2.3. Ca un argument suplimentar celor spuse mai sus apare şi fenomenul structurării formei muzicale ca diminuare progresivă a procesului de generare sugestivă: ca exemplu aici poate servi procesul fărâmiţării formei muzicale în zonele de încheiere a operei muzicale. Acest proces survine doar ca rezultantă manifestată din care deducem scăderea gradului de integritate structurală din moment ce încărcătura interioară a constituirilor motivice (spre exemplu) este epuizată. Fiind consumată forţa integratoare a substanţei vehiculate de acestea, structura dă dovadă de „oboseală", fărâmiţându-se şi orientând compozitorul înspre necesitatea realizării unei concluzii. În acest sens doar astfel putem explica necesitatea reprizei sau a oricărui alt procedeu de reexpunere a materialului deja cunoscut; această interpretare o argumentează o dată în plus chiar procedeul de uniformizare tonală a celor două teme în repriza unei forme de sonată. Mai pe larg, *funcţia* reprizei (în formele strofice, în sonată, în fugă etc.) este de a reduce (decelera) 1-procesul generării a noi entităţi tematice-structurale şi 2-a inhiba *tempoul* desfăşurării procesuale.

Argumentul structural confirmă teza conform căreia înaintarea *prin structură* este realizată doar cu preţul unei intensificări a procesului de fărâmiţare sau diminuţie structurală: în acest sens vezi reprizele dinamice sau compară structurarea expoziţiei şi reprizei a unei forme de sonată ca şi pondere a acestui proces; în aceeaşi ordine de idei ar fi relevantă o viziune comparativă asupra structurării refrenelor într-un rondo bitematic;

2.4. Într-o altă optică percepem gradele de uzură procesuală a structurii atunci când le considerăm pe acestea ca dat atribuit structurii de către conştiinţă prin uzura temporală a însăşi percepţiei umane:

https://biblioteca-digitala.ro

- scăderea progresivă a capacității de a realiza discriminarea la nivel informațional;

- scăderea ca putere a posibilității de identificare și integrare într-o reprezentare închegată a noilor date pe care le furnizează fenomenul muzical;

3. Imposibilitatea imaginării unei forme sau structuri în lipsa receptorului dătător de semnificație:

3.1. inexistența *timpului implicit* formei muzicale; structurarea acesteia conform legităților de structurare a timpului subiectiv în conștiința umană: aici putem vorbi despre acele accelerando sau ritardando temporale caracteristice conștiinței și care sunt realizate în funcție de densitatea evenimentelor pe unitate de timp subiectiv - odată cu creșterea densității evenimentelor, crește și viteza scurgerii timpului subiectiv;

3.2. inexistența relaționării directe formă-timp, asemenea fenomen fiind inexistent în cazul lipsei unui receptor care atribuie, de fapt, sens acestei relații;

3.3. Reflectarea fidelă de către forma muzicală, implicând chiar aluziile la o practică de modelare, a regimului de funcționare a percepției umane. În acest sens succesul ori insuccesul operei de artă reiese din respectarea sau nerespectarea gradului de receptivitate a percepției, a regimului ei energetic de funcționare (criteriul *progresiei entropice*) și a posibilităților pe care le oferă conștiinței în a constitui reprezentări suficiente ca încărcătură informațională, deci integre și echilibrate. În acest sens consecințele ar putea să ne ducă mai departe decât am putea să bănuim:

3.3.1. prin forma muzicală și prin legitățile de structurare a acesteia avem în față modelul de funcționare atât a percepției, cât și a conștiinței muzicale. În acest sens este relevantă ideea lui Pascal Bentoiu: „... *valoarea structurii obiective se stabilește în funcție de capacitatea ei de a provoca structuri psihice (configura_ii.*"[1] O continuare logică a acestei idei ne-ar putea duce la o cu totul altă reprezentare asupra formei: *„Obiectivarea piesei muzicale este indubitabilă, însă ea se prezintă într-o realitate dinamică, nu ca apariție statică. În consecință, «forma» ei nu se încheagă ca întreg decât în fondul aperceptiv al compozitorului, interpretului sau ascultătorului, iar procesul angajează intuiția globală și memoria acestora. Condițiile descrise fac ca forma muzicală să nu poată fi discutată decât după trecerea ei prin filtrele unor subiectivități; între acestea un minimum de acordaj este necesar, însă el nu va putea fi nicicând perfect."*[2]

3.3.2. considerând profilurile tematice, armonice, contrapunctice, legitățile dinamice și de tempo ca daturi energetice punctiforme, am putea vorbi despre logica relaționării acestora într-un șir a impulsurilor de diverse grade de tensiune informațională care exercită asupra datului senzorial și, ulterior, asupra conștiinței o anumită putere de condiționare cu un singur amendament: receptorul este înstrăinat de posibilitatea unei omologări, fiind, de fapt, postat în fața modelului de funcționare a propriei percepții (într-o oarecare măsură și a conștiinței);

3.3.3. atunci am putea pune problema atât din punct de vedere fenomenologic, cât și din punct de vedere cognitiv:

3.3.3.1. subiectul uman, prin articularea formală a operei muzicale va percepe modelul propriului dat de conștiință ca și dat fenomenal exterior doar

[1] Bentoiu, P., *Imagine și sens*, Ed. muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1971, p. 28.
[2] Bentoiu, P. *Gândirea muzicală*, p. 155.

https://biblioteca-digitala.ro

reieşind din alteritatea mijloacelor materiale care admit configurarea modelului ca aparenăa unui altceva;

3.3.3.2. chiar acest fenomen de identitate a două daturi eterogene ca şi configurare obiectuală face posibilă compatibilitatea acestor două realităţi şi, în continuare, face posibilă cogniţia propriu-zisă prin intermediul formei muzicale.

Astfel, un criteriu de valabilitate a afirmaţiilor de mai sus l-ar reprezenta şi durabilitatea istorică a anumitor modele formale muzicale, fapt care ar semnifica o concordanţă mai mare sau mai mică între modelele formale şi arhetipurile dinamice ale psihismului uman. *„O mărturie a unei mai mari autonomii a formei în muzică în comparaţie cu alte domenii artistice o reprezintă existenţa în domeniul practicilor artistice muzicale a unei serii de tipuri structurale stabile, utibilizate în diverse stiluri: melodice (cadenţele modale), armonice (cadenţele, circuitele cadenţiale), sintactice (fraza, perioada), compoziţionale. În particular nici în artele plastice, nici în sculptură, nici în proză nu există structuri compoziţionale tip care ar fi strict urmate, ca în formele muzicii europene (forma în cazul dat semnifică schema compoziţional_), ca [forma] bistrofică, tristrofică, variaţiunile, rondo, allegro-ul de sonată, fuga."* [1]

Relaţia formă-receptor ni se relevă atunci ca şi compatibilitatea fiinţei cu sine însăşi dacă vorbim de nivelul formal, şi ca identitate cu sine însăşi dacă vorbim de stratul conţinuturilor. Rămâne doar problema metodei de stimulare înspre relevarea acestei stări de lucruri, care, dominând artele dinamice, doar în Muzică îşi găseşte posibilitatea unei expresii aduse la ultimele consecinţe.

Toate cele expuse mai sus nu sunt altceva decât o viziune sumară a câtorva dintre semnificaţiile pe care le deţine relaţia formă muzicală-receptor uman (în calitate de auditor). Complexitatea fenomenală şi substanţială a acestei relaţii indubitabil necesită o abordare mai profundă în ceea ce priveăte detalierea problemei atât într-un cadru structural, cât şi într-un cadru stilistic, impunându-se cu precădere orientarea înspre muzicile contemporane care până şi în momentul de faţă reprezintă o problemă neelucidată în lumina viziunii expuse mai sus. Putem considera acest studiu doar ca un început al unei serii de studii atât în sensul unei lărgiri a ariei de reprezentări în direcţia psihologiei percepţiei, cât şi în sensul introducerii unor accente noi. Aici ne referim la semnificaţiile cognitive ale relaţiei formă-receptor. Elucidarea atât a modalităţilor de articulare a psihicului în stările de *absorbţie* (auditourl) şi *secreţie* (compozitorul), cât şi a laturilor structurale şi, prin acestea, ale celor substanţiale ale operei muzicale rămâne o problemă deshisă pentru viitor.

Summary

We shall start from the idea of a *reading key* for the musical pattern that would provide us the understanding of a link between shaping of musical patterns and the possibility of their complete assimilation by the receiver during the auditions. In this context, we could imagine musical patterns as following:

a) a complex system of signals
b) a cognitive map, of an always different topography, in which each and every item would hold a semantic load that could fully explain what the composer had meant.

[1] Sohor, A., *Problemele sociologiei şi esteticii muzicii*, vol. II, Ed. Sovetskii kompozitor, Leningrad, 1981, pp. 207-208.

https://biblioteca-digitala.ro

ESEURI

Nicolae BRÂNDUŞ

Logica lumilor posibile (II)
– multipolaritate şi polidimensionalitate –

După cum dezvoltasem la un moment dat ideea[1], observăm că discursul muzical este departe de a fi omogen în desfăşurarea sa temporală şi jocul categoriilor ce-l definesc, structurându-l, este mult mai complex decât pare în fluxul unic şi ireversibil al performanţei.

Pentru a descrie acest fenomen este necesar a-l studia sub două aspecte: sub aspectul structurii psiho-fizice a obiectului sonor-muzical şi cel al dublei semioze implicate în acţiunea performativă. Este vorba despre o semiotică a *textului* muzical şi a *procesului* interpretativ. De la bun început ne vom pune problema acestei dualităţi încastrate în actul comunicării muzicale, drept care este cazul să ne definim bine cele două categorii puse în joc, să le surprindem structura şi modul integrat de inserţie în acest proces: nici *omogen* simplu, nici *unidimensional* – dacă ne referim la ceea ce am afirmat în textul anterior privind **Logica lumilor posibile I**. Toate urmând a fi bine închise în parametri funcţionali spre a putea fi identificate.

Preocupându-ne de studiul obiectului sonor-muzical[2], i-am definit un număr de şase parametri (spaţii acustice) ce-l compun, şi anume: L (locul sursei sonore în spaţiul *real* al performanţei), D (prezenţa-absenţa sursei sonore în comunicarea muzicală, altfel zis, *densitatea* fenomenului muzical), IT („intensitatea" prezenţei sonore a sursei), T – tempo (*spaţiul* vitezelor de succesiune a accentelor metrice), TB – *timbrul*, I (înălţimea sunetului). S-a remarcat similaritatea de structură a tuturor acestor coordonate. Valorile înseriate şi scalate ale acestora se ridică la un număr total de *n* (2 x 8 x 45 x 40 x 97) puncte identificabile în sistemul multidimensional astfel descris, într-un spaţiu acustic (I) temperat cu 97 valori-frecvenţe. Ca atare beneficiem de o prezentare exhaustivă, coerentă a infrastructurii acestui domeniu sonor-muzical din punctul de vedere al parametrilor ce-l compun. Acest spaţiu complex, **multidimensional**, format din puncte-valori

[1] Vezi Revista *Muzica*, nr. 2/1987, pp. 4-7.

[2] Vezi Nicolae Brânduş – *Interferenţe*, Editura muzicală, Bucureşti 1984, pp. 82-95.

https://biblioteca-digitala.ro

scalate pe fiecare axă, va circumscrie cadrul *fenomenologic* acustic general în care este turnată întreaga „experienţă muzicală".[1]

În aceeaşi ordine de idei am dezvoltat consideraţii legate de *continuitatea* şi *discontinuitatea* schimbărilor de stare în structura fiecărui parametru şi, apoi, un întreg capitol privind criteriile de analiză a acestor spaţii acustice-muzicale; chestiuni legate de *filtrele de succesiune* a valorilor spaţiale şi un studiu combinat al acestora, care converg, toate, spre o definire *logico-formală* a domeniului muzical.[2] Am pornit de la următoarele premise: în primul rând, de la *relevanţa intuitivă*, psiho-acustică a fiecărui punct-valoare scalată în spaţiile acustice astfel definite şi apoi (sau totodată) de la convingerea că o descriere validă din punct de vedere ştiinţific a unui domeniu se poate impune ca atare numai în măsura în care va fi în măsură de a căpăta o expresie logico-matematică. Iar muzica mi s-a părut întotdeauna aptă acestui tip de cercetare. Modelul prezentat mai sus ar fi *o* soluţie, de asemenea aptă a fi confirmată, infirmată sau continuată; înlocuită (de ce nu?).

În continuarea studiului întreprins ne-am referit la aspectul *fenomenologic* al comunicării muzicale, grefate pe structura psiho-acustică a acestui domeniu. Este vorba despre o practică muzicală orientată conform unor caracteristici şi criterii de performanţă de tip intersubiectiv, urmând a fi studiată sub aspectul *textului* (muzical) şi al *lecturii*. Intrăm ca atare în procesul formativ al operei de artă (muzicală) unde voinţa componistică ordonatoare urmează a se aplica asupra tuturor valorilor spaţio-temporale descrise mai sus. Este evident că numai o descriere exhaustivă a domeniului va fi în măsură a explicita modelele *volitive* de inserţie a acţiunii componistice formative în acest vast univers sonor-muzical. Va fi vorba despre complexe structurale ce se pot defini şi descrie printr-o analiză pas cu pas a schimbărilor interioare de stare ale sistemului. Modelul expus mai sus este în măsură a explicita toate interacţiunile posibile între parametri conform valorilor scalate din structura fiecăruia în parte. Conştientizarea acestora şi punerea lor în relaţie explicitată ar fi o treabă destul de laborioasă, aptă de a fi studiată numai cu un echipament informatizat, computerizat. Ca atare însă se va lămuri, credem, o problemă fundamentală privind inserţia voinţei formative de discurs muzical într-o realitate psiho-acustică bine închisă în parametri funcţionali, structurabilă, practic, indefinit dar pasibilă a fi cunoscută şi înţeleasă; *modelată*.

Să ne aplecăm din nou asupra problemei text-lectură. Ar fi relativ simplu dacă ne-am limita a defini *textul muzical* ca un complex de simboluri cu semnificaţie precisă, cu relevanţă în procesul formării operei muzicale *în timp*. Ar fi o chestiune legată de semiografie pe care am discutat-o de asemenea în texte anterioare.[3]

Până a ne apleca mai în detaliu asupra acestora, şi asupra „lumilor posibile" generate (vezi studiul anterior din Revista *Muzica*), şi anume asupra

[1] Ibidem p. 95.
[2] Ibidem pp. 95-125.
[3] Ibidem pp. 126-134; 17-29; 44-61.

https://biblioteca-digitala.ro

polidimensionslității discursului muzical, să ne oprim asupra unor momente esențiale din istoria muzicii și anume asupra *Galaxiei Gutenberg* și asupra *punții* din opera beethoveniană.

În studiul publicat în Revista *Muzica* nr. 2/1987 privind „O dialectică a formativității" am dezvoltat câteva aserțiuni privind *neomogenitatea* discursului muzical la nivelul textului, unde descoperim zone care *cântă* și care nu. Notația uzuală nu indică nici o breșă în desfășurararea acțiunii performative sub acest aspect; ea se desfășoară în aceeași lineară, unidimensională ordine. Dar dialectica imanentă a cântării așa cum apare în creația beethoveniană între zonele *tematice* și *punte* relevă cel puțin două niveluri formative ale discursului muzical, aparent omogen. Resorturi interne de comportament performativ interacționează complex în desfășurarea discursului muzical, supus unor permanente fluctuații *în* cântare. Altfel zis, este vorba în acest context funcțional despre o dialectică între *paradigmă* și *sintagmă* (a discursului muzical) proiectate (comprimate) pe o unică axă a comunicării (în timp). Analiza muzicală mai veche și mai nouă s-a îndeletnicit și se îndeletnicește cu studiul categoriilor sintactice ce definesc limbajul muzical sub toate componentele sale (vezi *Tratatul de Teoria muzicii* de Victor Giuleanu – Editura Muzicală, București, 1986, o lucrare fundamentală). Dar nu am întâlnit nici aici mențiuni privind interacțiunea în discursul muzical a zonelor care *cântă* și care *nu* cântă și un studiu coerent al acestei dialectici. Gh. Firca înfățișează corect zonele tematice din sonata beethoveniană ca *unități sintactice cu valențe dezvoltătoare intrinseci*, în raport cu ideile muzicale *tematice* ale predecesorilor săi, de tip mai degrabă auto-referențial zonal. Ar fi o distincție *paradigmatică* bine sesizată între sintagme cu funcții similare în construcția „lineară" a unui discurs muzical.

Dar în cazul apariției *punții* beethoveniene distincția între „temă" și restul muzicii este radicală și se afirmă în straturi mult mai adânci ale procesului formativ și performativ, vizând o schimbare fundamentală în desfășurarea personalizată a actului interpretativ; *cântarea* este o stare suscitată de rolul în discurs al fiecărei secvențe încărcate de sens muzical (funcție de parametrul *D* menționat mai sus). Încărcătura psihică este de alt ordin și diferă complex *în* timp, în procesul interpretativ, în zonele *tematice* și în cele ale *punții*. I-am zis: în *cântare*. (S-ar putea să intrăm astfel și în chestiuni de hermeneutică muzicală, pe care deocamdată le vom amâna). Atât zonele *tematice* cât și cele *punte*, în discursul muzical, se afirmă distinct în ceea ce privește încărcătura semantică. Compresia structurii paradigmatice a limbajului muzical pe axa sintagmatică a enunțului generează rupturi evidente în performanța muzicală lineară și ireversibilă în timp; în *cântare*, în speță, în fluxul intern al comunicării artistice.

Sunetul (și *tăcerea*) în procesul comunicării muzicale, devin, prin breșa constituțională indusă de *punte*, un bun extra-ordinar, pasibil a căpăta indefinite accepțiuni și inserții multidisciplinare. Spațiile muzicale mai sus definite pot primi prin extensie cofigurații indefinite, structurarea, restructurarea și reordonarea valorilor din care se compun pot induce ordini pe cât de diferite pe atât de funcționale într-un discurs muzical unidimensional (în sensul portativului cu cinci linii și patru spații) în care se toarnă „întreaga experiență muzicală". Efortul

https://biblioteca-digitala.ro

constructiv-componistic urmează a se aplica asupra amplificării indefinite și nelimitate a acestor soluții spațio-temporale. Cazul limită ar fi extragerea completă a ideii muzicale, de tip tematic, din discurs și formarea integrală a acestuia la nivel *paradigmatic* și anume în zonă-punte. Consecințele ne par destul de grave.

Abstragerea discursului muzical din *cântare*, din universul *tematic*, de competență tipic muzicală, reclădirea indefinită a complexului paradigmatic conform oricăror ordini spațiale și comprimarea acestora pe axa sintagmatică a enunțului muzical *în timp*, pe un unic plan al discursului muzical linear devine o violare de funcții: deoarece nu *tot* ce este structurabil *cântă*!

Ceea ce Beethoven (și alți moștenitori) dezvoltă magistral în zonele punte, în pofida precarității invenției tematice (structuri tonale „placate", game, arpegii, acorduri, formule clasate etc.) este întrepătrunderea unor anume sfere muzicale interne funcționale care duc *cântarea* sensibil (!) prin „odihnă", spre *idee* („O mișcare și o odihnă" – vezi *Evanghelia după Toma*), constituind o dialectică specifică. În lumea configurativă lumina și întunericul fac casă bună numai împreună. Dar *cum* și *cât*?

Oricum, în și prin Galaxia Gutenberg muzica a câștigat enorm în *spațialitate*, ignorând chestiuni esențiale legate de *interioritate*. Abstragerea ilicită din *cântare* a tipologiei „punte" și constituirea integrală a operei muzicale la acest unic nivel (prin *compresia* înfățișată mai sus) a generat monstruozități hibride, incomunicabile. Între *muzică* și *artă a sunetului* există o distincție de fond: este o dilemă care ar pune în discuție cam tot ceea ce s-a petrecut în producția muzicală a cel puțin două secole din urmă.

Vom mai reveni.

Summary

The following topics are stated in the essay:

- the phenomenologic acoustic – musical field: general parameters; continuity and discontinuity of the internal transformations in the system; philters of succession; the insertion in the structure of all the parameters of the compositional will in the musical discourse
- the formalized analysis of the musical domain: scaled values , the *intuitive relevance* of all the points-values
- the relation text-performance
- the non homogeneity of the musical discourse at the level of the text: the dialectic paradigm-syntagm; the Beethoven's sonata's bridge.
- Multipolarity and polydimensionality.
- Spatiality versus interiority in the musical praxis. The Gutenberg's Galaxy.

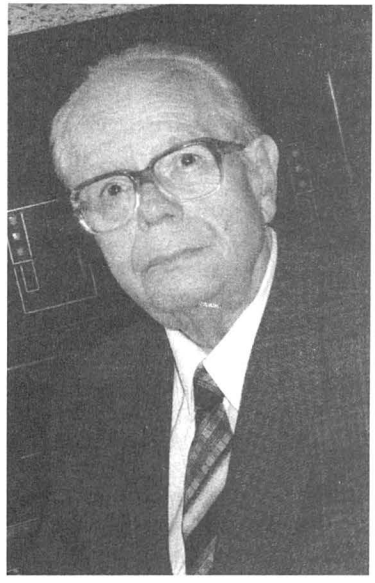
https://biblioteca-digitala.ro

INTERVIURI

Elena BOANCĂ

Vasile Herman - 80

...dorința mea de a compune a rămas intactă...



Un nume cu prestanță în muzica românească din ultimele câteva decenii, Vasile Herman este un prolific compozitor – având peste 125 de titluri publicate sau in manuscris – și în același timp muzicolog de înaltă ținută academică. Alături de studiile publicate în volumele de muzicologie, de importanță majoră sunt lucrările „Formă și stil în noua creație muzicală românească" și „Originile și dezvoltarea formelor muzicale", apărute la Editura Muzicală în 1977, respectiv 1982. De asemenea, cursurile de forme, organizate pe epoci stilistice (republicate în prezent la Editura MediaMusica din Cluj-Napoca) reprezintă un instrumentar la îndemâna oricărui muzician în evoluție. Dacă ansamblurile muzicale de mai mică anvergură au contribuit în mod consistent la valorificarea creației muzicale a lui Vasile Herman (și este cazul să amintim aici formația „Ars Nova", condusă de compozitorul Cornel Țăranu, corul „Antifonia", condus de compozitorul Constantin Rîpă, corul „Cappella Transylvanica", dirijat de maestrul Cornel Groza și „Ansamblul de percuție" al Academiei de Muzică „Gh. Dima", coordonat de profesorul Grigore Pop), contemporaneitatea îi rămâne datoare în privința unora dintre lucrările simfonice și a operei „Pasărea Măiastră". Ar merita și acestea să fie în atenția orchestrelor, fiind emblematice pentru stilul muzicianului clujean. Anul acesta, în 10 iunie, Vasile Herman va împlini 80 de ani. În ciuda stării de sănătate delicate în care se află, a avut disponibilitatea să răspundă la câteva întrebări care încearcă să contureze laturi ale personalității sale creatoare.

Elena Boancă: *Maestre Vasile Herman, după mai bine de jumătate de veac de activitate muzicală, care este cel mai important proiect pe care l-ați realizat?*

https://biblioteca-digitala.ro

Vasile Herman: Dacă este să mă refer la proiecte, atunci cred că cel mai important pe care l-am realizat este însuși faptul că sunt compozitor, adică reprezentantul unei anumite spiritualități. Cât privește proiectul unor lucrări, socot că cel mai bine mă reprezintă simfoniile și opera *Pasărea Măiastră* (aflată în manuscris).

E.B.: *În ultimii ani ați avut o preocupare specială pentru elementele arhetipale ale muzicii și pentru moștenirea culturii dacilor. Puteți să ne dați detalii despre modul în care se regăsesc acestea în lucrările dumneavoastră?*

V.H.: După câte cunosc, nu s-au găsit încă manuscrise dacice. Există doar înscrisuri pe piatră, lut și metal, în jurul cărora istoricii sau amatorii poartă discuții pe cât de sterile pe atât de penibile. Despre muzica noastră antică (a dacilor) știm doar că aceasta a existat, fără să mai dispunem de alte date. În ceea ce mă privește, m-am inspirat doar din unele expresii răzlețe pe care le-am folosit ca titluri în unele piese. Restul, este doar exprimarea subiectivă a unui vis despre trecutul nostru îndepărtat și muzica sa.

E.B.: *Pe aceeași filieră a inspirației ați scris în anul 2002 o „simfonie pentru percuție" intitulată „Hestia", care a fost și premiată după doi ani de Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România. Care este specificul acestei lucrări?*

V.H.: Titlul (*Hestia*) se referă la o zeiță dar, după unele teorii ar reprezenta noțiunea de „esență". Așadar, lucrarea constituie o esențializare a intonațiilor din muzica noastră populară, turnate într-o formă simfonică a unui ansamblu instrumental mai puțin obișnuit, care este percuția. Coloritul toacelor și sunetul cu înălțimi indeterminate al fluierelor potențează ambianța autohtonă.

E.B.: *Care este preocuparea pe care o aveți în momentul de față în domeniul componistic?*

V.H.: Preocupările mele componistice actuale depind în mare parte de forțele fizice. Apetența creatoare nu-l părăsește, practic, pe un om de artă, până în ultimele sale clipe. În acest fel, dorința mea de a compune a rămas intactă, dar nu cred că mă voi mai putea avânta în sferele unor lucrări de mare anvergură și întindere.

E.B.: *Muzicologul francez Jean-Jacques Nattiez vorbește despre patru posibile atitudini ale compozitorului în raport cu istoria: fie i se supune (epigonismul), fie face apel la ea (regresia de tip „neo"), fie o prelungește (perfecționarea), fie face el însuși istoria (inovația). Sunteți de acord cu această perspectivă, și dacă da, unde vă situați dumneavoastră?*

V.H.: Chiar dacă delimitările riguroase ale unor aspecte creatoare trebuie privite cu oarecare reticență, socot că mă situez în sfera ultimelor două categorii enunțate. Pornesc de la perfecționarea unor modele preexistente în muzica noastră, cărora le aduc inovațiile care cresc organic din tradiție cât și din propriile mele aspirații de compozitor.

E.B.: *Muzicologia românească face uneori referire la Vasile Herman caracterizându-l ca pe un „modern-moderat". Vă convine această „etichetă" și în ce măsură este ea justificată?*

V.H.: M-am ferit dintotdeauna de etichetări. În cazul meu, cred că funcționează mult-discutata și dezbătuta relație dintre tradiție și inovație. Unii auditori care îmi cunosc lucrările mi-au relatat că, adesea, ascultându-le au avut senzația de străvechi, de ancestral, în ciuda mijloacelor mele moderne de exprimare muzicală. În acest fel, socot că se estompează granițele, atât ale tradiției, cât și ale elementului

https://biblioteca-digitala.ro

novator, conducând spre o sinteză care nu poate fi decât benefică pentru o operă de artă. Să nu uităm că statuetele preistorice de la Hamangia au fost considerate de unii critici de artă ca fiind întrutotul moderne, deși sunt vechi de 8000 de ani. Așadar, de ce nu ar fi și lucrările moderne evocatoarele unor timpuri imemoriale sau chiar anistorice? Am avut și eu perioada mea agresiv modernistă prin anii '60. De atunci, „moderația" mea s-a născut din respectarea a două reguli fundamentale ale muzicii: gradația și contrastul în construirea discursului compozițional. Și, ca să concluzionez: în timp ce lucram la unele compoziții, simțeam că *„închis în cercul aceleiași vetre/ fac schimb de taine cu strămoșii".*

E.B.: *Sunteți cunoscut și ca muzicolog, cele peste 30 de studii publicate reprezentând o contribuție importantă pentru evaluarea muzicii românești din secolul XX. În ultimii ani ați elaborat două studii pe care le-ați intitulat „Preliminarii la o estetică a folclorului muzical românesc". Care este proiectul dumneavoastră?*

V.H.: Nefiind specializat în folcloristică, nu pot avea proiecte în această direcție. Cele două studii le-am numit „preliminarii". Prin aceasta am dorit să se constituie ca un impuls privind năzuința regretatului profesor Traian Mârza de a redacta o estetică a folclorului muzical românesc. Socot că aceasta rămâne o importantă sarcină a viitorului!

E.B.: *La o aniversare anterioară aminteați despre un volum autobiografic. Vă gândiți să îl publicați?*

V.H.: Acest volum există și este depus la Arhivele Statului.

E.B.: *În ce fel v-a influențat cariera pregătirea pe care ați avut-o cu maestrul Sigismund Toduță?*

V.H.: Sigismund Toduță mi-a predat contrapunct, forme și compoziție, discipline pe care le stăpânea temeinic, datorită studiilor sale din țară și străinătate. Ele mi-au imprimat o viziune cuprinzătoare și profesionistă asupra muzicii dar, prin rigiditatea cu care au fost transmise și impuse mi-au limitat orizontul stilistic, reprezentând o frână în evoluția mea creatoare. Mi-au trebuit mulți ani ca să mă dezbar de procedeele desuete.

E.B.: *Se spune despre opera-oratoriu „Meșterul Manole" că este capodopera vieții lui Sigismund Toduță, la fel despre „Oedipul" lui Enescu. Dumneavoastră aveți o lucrare care să vă reprezinte într-un mod atât de clar și care să fie cea mai apropiată de sufletul dumneavoastră*?

V.H.: Nu am o asemenea lucrare. Consider că fiecare compoziție în parte, reprezintă o părticică din viziunea mea asupra muzicii și de fiecare dată, ridică un nou colț al vălului care acoperă actul creator.

E.B.: *Care sunt semnificațiile creației dumneavoastră?*

V.H.: Doresc să transmit auditorului un îndemn la iubirea de frumos, de admirație a spațiului în care trăim, de comuniune cu valorile noastre specifice, de respect față de om și față de tradițiile noastre ancestrale.

E.B.: *Cum vedeți starea actuală a muzicii românești în context internațional?*

V.H.: Așa cum au spus și alții, socot că ne situăm într-un context valoric internațional și nu este nicidecum cazul să avem complexe pe acest plan. Ceea ce ne lipsește este o bună gestionare a patrimoniului muzical și o eficientă difuzare a sa în cadrul autohton și internațional. Mă gândesc cu nostalgie la necesitatea unui

https://biblioteca-digitala.ro

institut de cercetări muzicologice, așa cum au unele țări vecine și, ca un vis frumos, la o viitoare posibilitate de a iniția câteva „colocvii internaționale de muzică românească de la Putna"... sau „de la Cozia"...

E.B.: *Vă sunt cunoscuți mai tinerii compozitori români și direcțiile în care ei se îndreaptă? Se pot sesiza noi tendințe?*

V.H.: Cunosc lucrările câtorva compozitori care astăzi au devenit de generație medie. Lucrările lor se situează în sfera unui profesionalism indiscutabil, care permite multiple soluții pentru viitor. Din cauze obiective, creatorii de cea mai recentă generație îmi sunt necunoscuți, deoarece mediile de difuzare audio-video nu se grăbesc să-i prezinte publicului. Am însă convingerea că sunt valori autentice de la care viitorul așteaptă foarte mult.

E.B.: *Într-o societate postmodernă se vorbește mult despre polistilism ca soluție pentru componistică. Vi se pare viabilă această variantă?*

V.H.: Veacul acesta se caracterizează în general prin mobilitate și diversitate, mai ales în cadrul unor tendințe spre o lume globală. De aceea, și în muzică, vechile orientări de tip regional și local nu-și mai au locul. Polistilismul socot că pornește de la aceste stări de fapt și poate deveni o realitate obiectiv-benefică. Plaja orientărilor în lumea artei devine tot mai largă, mai diversă și mai polivalentă. În acest fel, oamenii de artă, în speță muzicienii creatori, pot oricând găsi oaza proprie în care să se manifeste plenar și în deplină libertate a expresiei. Și tocmai cadrul acesta larg, în spirit multicultural, ar putea chema, în curând, popoare din „lumea a treia" care să ofere muzicienilor noi sisteme de gândire și ordonare tonală, noi sisteme ritmice și de culori timbrale. Toate acestea ar contribui la realizarea unor lucrări de sinteză între general și particular, putând comunica trăiri muzicale inedite.

E.B.: *Credeți că există o soluție pentru a apropia publicul de muzica contemporană?*

V.H.: Cred că întrebarea ar trebui reformulată, deoarece la noi este vorba mai mult de o „reapropiere". Să avem în vedere faptul că acum patruzeci de ani exista la noi un public dornic de a asculta muzică bună, iar piesele contemporane prezente în fiecare concert simfonic erau ascultate cu atenție și foarte adesea cu plăcere, fiind sincer aplaudate. Poate că reluarea acestui obicei ar fi benefică. În orice caz, fără a fi cântată, o muzică (indiferent de stil), nu va putea pătrunde în sufletul oamenilor și nu le va putea capta atenția. Dacă se reduce totul la interesul comercial, atunci nu ne mai rămâne altceva decât să promovăm vulgaritatea sau promiscuitatea actuală de pe micile ecrane.

Summary

Herman A prestigious name of the latest few decades Romanian music, Vasile Herman is both a prolific composer (having more than 125 titles published or in manuscript) and musicologist of a high academic dress. Along with studies published in volumes of musicology, his major works are ***Form and style in the new Romanian musical creation*** and ***The origins and development of musical forms***, published by **The Musical Publishing** in 1977 and 1982. The classes of forms, shaped on epochs of styles (now republished by **Publishing Media Music** Cluj Napoca) represent a guide of the reach of any studious musician.

https://biblioteca-digitala.ro

ISTORIOGRAFIE

Viorel COSMA

Muzicieni români în texte și documente (VIII)
Fondul Eduard Caudella

„Memoriile mele" (II)

Indiscutabil, partea a doua a manuscrisului memorialistic al lui Eduard Caudella este mult mai interesantă, fiindcă maestrul ieșean se implică mai adânc în mișcarea artistică românească de la începutul sec. XX, în problematica învățământului muzical ieșean, în legăturile spirituale cu George Enescu, dar mai ales în problemele de estetică ale muzicii contemporane românești și universale. Textul se prelungește până în pragul morții compozitorului, fericit că la vârsta de peste 80 de ani a trăit momentul suprem al Unirii României Mari. Se poate afirma că ultima parte a Memoriilor reprezintă o radiografie vie, dureroasă, dar și relevantă a vieții muzicale ieșene, fără de care nu se vor mai putea realiza viitoarele sinteze asupra mișcării artistice și învățământului muzical local. Textul se întrerupe între anii 1913-1918 (timpul primului război mondial), autorul reluând firul amintirilor până aproape de clipa morții (15 aprilie 1924).

Director al ***Conservatorului de muzică și declamațiune*** *din capitala Moldovei, Eduard Caudella atinge fenomenul delicat al predării ștachetei instituției de către Constantin Ionescu-Gros, cu întregul lanț al intrigilor și disputelor colegiale care apar în asemenea momente. Numai că maestrul a „salvat" Conservatorul de la desființare, prin eforturile sale de înnoire a procesului de învățământ superior și îndeosebi prin inițiativa activării unei orchestre simfonice, într-un moment când Iașiul nu dispunea de un ansamblu instrumental de nivel național. Amănunte prețioase ne dezvăluie în privința reprezentării operei Petru Rareș, capodopera teatrului liric autohton de la finele sec. XIX. Riguros cu propria sa activitate componistică, autorul ne dezvăluie apoi multitudinea de lucrări pe care le-a scris între anii 1910-1920, când s-a retras la Scheia și apoi în propria sa locuință, departe de zbuciumul războiului. Evocarea personalităților Teodor Burada, Gavriil Musicescu, Eduard Hübsch (cu ineditele amănunte ale închegării Imnului Național, în colaborarea cu Vasile Alecsandri) și George Enescu (pe care – realmente – l-a divinizat, mai ales că ambele Concerte pentru vioară și orchestră personale au trecut prin arcușul maestrului) vor rămâne portrete sentimentale de referință în muzicologia românească. Are totuși curajul și forța să-și exprime rezerva și regretul față de tragedia lirică Oedipe („Păcat că nu e subiect românesc!"). Adept al teoriei estetice clasicizante, exprimată de Vincent d'Indy asupra muzicii contemporane, Eduard Caudella nu-și ascunde criticile la inovațiile*

https://biblioteca-digitala.ro

avangardiste europene, atitudinea sa conservatoare asupra limbajului sonor căpătând adeseori accente dure de condamnare.

Măcinat de boală (reumatism, gută, paralizia coardelor vocale, probleme cardiace), Eduard Caudella se simte marcat de spectrul morții (își face testamentul, se retrage definitiv din viața artistică, renunță la lecțiile particulare care îi ameliorau pensia de mizerie și cheltuielile zilnice, întrerupe tratamentele balneare din afara Iașiului și chiar din străinătate, unde îl trimiteau doctorii etc.). Fiecare dispariție a prietenilor din tinerețe (Alfred Grünfeld, Ferdinand și Ana Ries) sau atentatele politice, îl tulbură și-l întristează. Cel mai mult însă îl consumă lipsa de considerație a oficialităților față de muzicienii bătrâni și față de creatorii de valoare lăsați să trăiască într-un anonimat păgubitor pentru arta națională. După 60 de ani de muncă cinstită și de luptă (dramatică, uneori) pentru afirmarea școlii muzicale românești, Eduard Caudella se socotește un artist umilit, nedreptățit, de către autoritățile de Stat. Ultimele pagini ale Memoriilor poartă pecetea unui om urmărit de-a lungul vieții numai de „ghinioane".

Oglindă a unei epoci dramatice din istoria muzicii românești, amintirile lui Eduard Caudella rămân un document zguduitor al unei dinastii de creatori de înalt profesionalism, care a luptat timp de un veac pentru afirmarea artei autohtone la nivelul culturii europene.

Viorel COSMA

(pag.124) Fiind vorba de teatru revin la anul 1861 când m-am întors în țară și când la 1 septembrie intrasem și în funcțiune la Școala de muzică. Înainte a se începe Teatrul Național, atuncea în localul vechi, **Constantin Bălănescu**, mult apreciatul și iubitul artist, luase Direcțiunea Teatrului, primind subvențiunea Ministerului cum era uzul atuncea, pe timp de trei ani. Auzind de mine a venit să mă angajeze pentru timpul stagiunei ca șef de orchestră și să-i formez (125) orchestra. Am primit cu plăcere. (În 14 și 15 august 1916, mobilizarea întregei armate românești și declarare[a] de război Austro-Ungariei. Înainte deja a avut loc o încăierare la frontiere între români și bulgari. Mulți morți și răniți de ambele părți...) [Text intercalat de Ed.Caudella, sub imperiul momentului dramatic al conflictului mondial, spre a umple pagina goală.n.n.]

Directorul Const. Bălănescu angajase pe timpul primei stagiuni a Teatrului Național pe **Mihail Pascaly** și soția sa **Matilda**. Amândoi **eminenți artiști**. Afară de aceștia pe excelenții actori: **Mihai Galino, Neculai Luchian, Gheorghiu, Dimancia**. Pascaly adusese pe **băiatul [lui] Anestin**, care mai târziu devenise **un artist de seamă**.

În cursul Direcțiunei sale, Bălănescu a mai angajat pe eminenta artistă **Stavrescu**, pe neuitatul **Manolescu**, D-ra **Anicuța Popescu**, o talentată debutantă și mulți alți artiști de seamă de care nu-mi mai aduc aminte; **sunt 55 de ani de atuncea**. Orchestra mea era compusă din 20 persoane, profesori și elevi din Conservatorul de Muzică între care figura, în primul rând, **tatăl meu la violoncel, Musicescu** la violă, în diferite rânduri Capelmaeștrii: Soltys la violina I-ma, Jacobsici la trâmbiță, Volmar la violina I-ma. În fiecare an, **timp de 14 ani**, cât am stat șef de orchestră la teatru, au trecut la rând, după muzicile militare ce erau în garnizoană, toți diferiții șefi de muzică. Profesorii din Iași și elevii cei mai buni din Conservator la diferite instrumente, au fost angajați în fiecare iarnă, astfel că

https://biblioteca-digitala.ro

orchestra era **foarte potabilă** [puternică, viguroasă] și **șefii ei** au prins, din an în an, mai multă rutină atât în privința conducerii, cât și a orchestrațiunei și a compunerii muzicei necesare la diferite (126) piese și vodevile și chiar a operetelor lui **Flechtenmacher**, care trebuiam să le reorchestrez, deoarece Teatrul Național nu poseda **absolut nici o notă de muzică**. Păcat că toată munca și lucrul meu au ars cu incendiul teatrului vechi de la Copou, unde astăzi stă Universitatea. Angajamentul meu era cu leafă de 200 lei pe lună, cu condițiunea de a compune toată muzica necesară pentru piesele ce se jucau, fie: melodrame pentru drame și tragedie, [fie] pentru vodevile sau chiar operete, dacă era vreun **nenorocit** poet sau libretist, care ar fi făcut vreun libret; și toate aceste lucrări, rămâneau proprietatea teatrului. Aceste condițiuni erau fixate prin contract (127) pentru oricare șef de orchestră. Dacă avea noroc, mai căpăta și o jumătate de beneficiu pentru care trebuia să facă **vizite**, bineînțeles **cu birja** (dacă n-avea cai și trăsură!?) ca să **poftească** lumea să asiste la beneficiul său. Eu n-am făcut-o niciodată și de aceea făceam beneficii de **150-200 de lei**. În aceleași condițiuni a fost angajat și **Flechtenmacher** cu **Matei Millo**, când a fost Director, și au făcut împreună *Baba Hârca* – **prima operetă românească de valoare** și toate celelalte, ca: *Însurățeii, Urâta satului, Crai Nou* și vodevilurile: *Cinel-Cinel, Doi [țărani- n.n.] și cinci cârlani, Piatra din casă, Doi morți vii* etc. Textele, parte de **Millo**, parte de **Alecsandri**. Și mie îmi făcuse **Alecsandri** cupletele pentru (128) piesa sa *Harță răzeșul*, cu gândul s-o schimbe în operetă, dară n-a reușit, deoarece nu era specialitatea sa de a face un libret de operetă sau operă comică, nevroind, ca **mare poet** ce era, a se supune unei forme deja adoptate de alții pentru acest gen.

Primul beneficiu ce l-am avut la Teatrul Național, ca șef de orchestră, a reușit perfect. Eram **tânăr** și **nou venit din Paris**, prin urmare aveam oareșicare atracțiune. Am cântat între acte *Fantazia* mea *națională*, op. 1, pentru violină, pe care o compusesem la iubita mea „Scheia". Orchestra m-a acompaniat și șeful de muzică de la Regimentul de Infanterie, **Umvogel**, care era prima violină la (129) orchestra mea, a condus-o. Succesul a fost **frenetic** și teatrul garnisit de tot ce era mai de **gust** și **elegant** din Iași (**fără exagerare!**).

Din rețeta de 37 galbeni (partea mea), adică 400 lei noi, mi-am cumpărat un piano. Nu era nici **Pleyel, Erard** sau **Bösendorfer**, dar era potabil. Pe el, sau cu ajutorul său, am compus multe...

De la anul 1861 până la 1875 am stat ca șef de orchestră (trecând prin multe peripeții și mai plăcute și mai displăcute) la Teatrul Național. Ca directori am avut întâi pe Const. Bălănescu și apoi pe Neculai Luchian, Teodor Aslan. Director de scenă a fost Delmary. Văzând însă că afacerile bănești nu prea mergeau splendid (cu toată munca grea ce o aveam, stând nopți întregi la biroul meu, aranjând pentru a doua zi cupletele pentru piesele ce trebuiau (130) să se joace, [apoi] într-o noapte revenind de la repetiție, am aranjat **toate cupletele**, 27 la număr, din *Cucoana Chirița* – fără partițiune, din memorie – și a doua zi am făcut repetiția împreună cu actorii și seara a mers perfect, [căci] la teatru nu ai timp să te codești mult. Trebuie să lucrezi **repede și bine** – **m'am decis** să dau și lecțiuni de piano, pe la pensioane. D-na Grandjean a fost întâia ce m-a angajat ca profesor; mai târziu și D-na Tajard. Am părăsit teatrul la 1875 și n-am mai avut a face cu el până la 1880, când am scris **cu D-nul Otremba sau D-sa cu mine** (cum vrei s-o iei), *Olteanca*. Voi reveni. Să mă-ntorc la Conservator.

https://biblioteca-digitala.ro

După moartea iubitului meu părinte, toți profesorii (131) credeau că voi stărui să fiu numit Director la Conservator. Eu însă nici nu m-am gândit. Opt zile după moartea tatălui meu, m-am dus la [Constantin] **Gros** și i-am spus să facă o adresă către Ministrul de Instrucțiune (**pe care o voi iscăli eu, cel dintâi**) prin care cerem noi, profesorii, să fie numit Director. Fiind eu cel mai tânăr din toți, nevroind a-mi băga capul sub evanghelie, și mai ales, vroind a face (132) un bine lui **Gros** care avea nouă (9) copii, n-am vrut să stărui pentru mine. Gros a stat **douăzeci și patru de ani** Director și n-am avut ocazie să mă plâng vreodată de el. Din contra, mi-a dat la orice ocazie preferință, mai ales în ce privea muzica. L-am susținut și eu unde am putut, când avea de gând să facă ceva spre a propaga muzica (132), așa [atât – n.n.] pe terenul teatral, cât și orchestral. La teatru a dat într-o iarnă un concert cu Orchestra Conservatorului (data exactă am uitat-o) compusă din profesorii școalei, elevii cei mai buni și câteva instrumente de suflare de la muzica militară. Am executat între altele și **o Simfonie de Haydn (prima care s-a executat vreodată în Iași)**. Orchestra a fost condusă de însuși Directorul Gros și reușita concertului întreg, cât și a Simfoniei, a fost cât s-a putut de bine, cu mijloacele de care dispunea Conservatorul atuncea.

La alte producțiuni școlare de finele anului, care s-au dat la Circul Sidoli (înainte [de] a se zidi teatrul nou la 1896, sub auspiciile lui Gane și Pogor, de Hellmer și Fellner, arhitecții veniți din Viena, sub privegherea lui Cocici) și în urmă, la noul (133) Teatru Național la care se produceau elevii cei mai talentați și absolvenții, așa [atât] la canto, cât și la diferite instrumente ca: piano, vioară, flaut, clarinetă, corn și trompetă, etc., elevi ai profesorilor care s-au succedat în cursul de 24 de ani a Direcțiunei lui Gros. Statistică mai lămurită o las celor în drept, nefiind specialitatea mea. Ce mă privește pe mine personal este: că Gros și Musicescu au venit într-o zi în clasă la mine și m-au rugat să mă însărcinez eu (**bineînțeles gratuit**) cu **clasa de Orchestră**. Le-am mulțumit pentru încrederea **cu care m-au onorat** și am primit. Mijloace nu erau suficiente, dară am făcut ce-am putut **„j'ai fait pour mon mieux"**. După un timp, piesele de seamă, ca Concerte de piano și de (134) vioară, bucățile de ansamblu coral sau numere dintr-o operă pentru solo și cor, se executau cu acompaniament de orchestră și astfel **cu încetul** s-a făcut un progres **însemnat** în propășirea Conservatorului. **Noi cu toții, director și profesori** lucram **cu sârguință** și astfel lucrul mergea foarte bine. **Intrigi** și **invidie** nu existau între noi, fiecare își făcea datoria (câțiva **și mai mult** decât atâta) și cu chipul acesta nu știam ce vrea să zică: anchete și inspecțiuni în urma unei plângeri oarecare din partea cuiva. Trăiam cu toți ca într-o familie, **fără a ne face prea multe concesiuni**... Când am compus sau a compus, prietenul meu Colonelul Dr. G. Otremba, opera comică *Olteanca* (libretul de răposatul General Gh. Bengescu-Dabija) (135) pe care am pus-o eu în picioare **ca să stea drept**, profesorii Conservatorului, cât și **toți de la Conservator** mi-au dat tot concursul necesar ca *Olteanca* să aibă cel mai mare succes posibil și l-a și avut. (Într-o dare de seamă ce am făcut în revista **„Muzica"**, Nr. 1 din întâi ianuarie 1916 care apare în Capitală, am spus tot ce s-a petrecut până la I-ma reprezentație a acestei opere la 1880, în primăvară.)

Împlinind la 1898 anii mei de serviciu (30), având numai vârsta de 50 ani, am vrut să-mi regulez drepturile mele la pensie. Prietenii mei din țară și din străinătate, spuindu-mi însă c-ar fi ridicol să mă retrag, fiind încă în putere de a mai lucra, și să mai stau, cel puțin până la **60 de ani**. Am consimțit cu condiția să

https://biblioteca-digitala.ro

fiu numit Directorul Conservatorului, mai ales că Papa Gros își dăduse demisia (136) fiind bolnav. Am fost numit de D. **Take Ionescu**, atunci Ministru de Instrucțiune, n-am primit însă, fiind foarte nervos și obosit. După câteva luni tot m-am decis și în toamnă, la Sf. Dumitru, am intrat în funcțiunea de Director, rămânând totodată și profesor la clasa de violină, ca și mai înainte. **Papa Gros** s-a retras la pensie. **Câțiva** din **colegi** au cam strâmbat nasul vroind a fi numiți D-lor în postul de Director, dară s-au liniștit în urmă, văzând că lucrul e un fapt împlinit. Mi-au făcut D-lor, din când în când, când ocaziunea le părea favorabilă, câte o mizerie, dară la urma urmei m-am obișnuit (137) și cu acestea. Cu ce nu se deprinde omul. O, ho!

Imediat după numirea mea de Director, am mers la București să mă prezinte Ministrului meu, D. **Take Ionescu**, ca să mă cunoască și ca să-i supun câteva dorinți ce le aveam pentru îmbunătățirea și completarea Conservatorului, mai ales cu un piano încă și cu toate instrumentele de suflat, necesare pentru clasele respective și completarea orchestrei pentru care scop am rugat pe D. Ministru să mai înființeze și clasele de **oboe** și **contrabas**, de care aveam absolută trebuință pentru Orchestră, **de care aveam de gând să mă ocup foarte serios**.

Am avut astă dată noroc (nu ghinion ca de obicei) și am reușit. Cel dintâi lucru a fost reînființarea Orchestrei și după **trei luni**, când D. Ministru a venit anume, cum mi-a declarat D-sa (138) însuși, la Iași, ca să se încredințeze: ce e cu nenorocitul ista de Conservatorul din Iași, atât de ponegrit și persecutat de toată lumea, că e de prisos, și că nu produce, și n-a produs nimica, etc. Când a onorat D. Ministru Conservatorul cu prezența sa l-am primit (**lucru de notat**) cu *Simfonia Nr. 2 în Re major* de Papa Haydn. Nici mai mult, nici mai puțin, D-nul Ministru mi-a declarat chiar după ce a ascultat Simfonia, că **aceasta a scăpat Conservatorul** de a fi închis, deoarece avea de gând s-o facă. Prin urmare: **Papa Haydn** a scăpat Conservatorul din Iași!!! Împreună cu modesta mea persoană...

Cât timp (8 ani) am stat ca Director și profesor la (139) această școală, am dat în fiecare lună câte o producțiune orchestrală cu profesorii respectivi de la fiecare instrument și cei mai buni elevi din școală, ca și absolvenți, **pe care îi plăteam** din suma de 700 lei anual, [pe] care îi primiam de la Ministerul Instrucțiunii pentru producțiuni, inclusiv producțiunea **cea mare de la finele anului școlar**. La producțiunile orchestrale lunare executam Uverturi și Simfonii clasice de Haydn, Mozart și **pentru întâia dată** *Simfonia întâi* **de Beethoven** și Uverturi de Schubert și Cherubini.

Displăcerile și peripețiile prin care am trecut în timpul Directoratului meu, le trec cu vederea. Aceia care au vrut să mă (140) sape (și m-au săpat) ș'au săpat singuri la urmă.

La 1891 (?) proiectul de economie propus D-lui Ministru Arion (care era atunci la Instrucție) – **de unul din colegii mei**, l-a adoptat și Ministrul **Spiru Haret**, așa că mi-am dat demisiunea pe care a primit-o D-nul Ministru **fără măcar să-mi spună un cuvânt de mulțumire**, cum se cădea **după 40 de ani de serviciu, unui om care și-a făcut mai mult decât datoria**. Nu era chip să mai stau, deoarece rămăsesem numai cu suma de 350 lei, pensia care mi se cuvenea. Prin urmare îmi făceam socoteala că **chiria** casei unde stătea Conservatorul, trebuiam s-o plătesc din punga mea, pentru a face ca școala să fie îngrijită tot așa de bine,

https://biblioteca-digitala.ro

cum a fost când aveam diurna de Director, subvenţia pentru producţiuni ş'o sumă mai mare (141) pentru cancelarie, care toate au fost şterse din buget.

Ce a făcut colegul meu **Musicescu** (care a intrat după mine Director) ca să iasă la cap, nu ştiu, dar desigur **c'a dat bine din pungă**. Eu mi-am arătat patriotismul, lucrând mai mult de cum eram dator s-o fac, dar n-am avut mijloacele materiale, ca să mai plătesc şi pe deasupra.

Peripeţiile operei *Petru Rareş*:

Compusă a fost la 1896 şi la Bucureşti a aşteptat până la 1900, ca să vadă lumina rampei. Directorul Operei a fost atuncea D-l **Eduard Wachma,nn**. Cu multă stăruinţă din parte-mi, s-a dat în fine, **fără a se face repetiţii îndeajuns şi cu doi novici** – D-ra Aura Popovici şi D-nul Rădulescu în rolul lui Marin. Nu s-a făcut **nici cea mai mică cheltuială** de decor sau costume. Cântăreţii, corul şi orchestra şi-au dat multă osteneală ca să mă satisfacă, dar reuşita a fost **foarte mediocră**. D-nul Neuwirth nu era omul pentru a conduce o operă şi nici zelul său de jumătate de inimă n-a contribuit de loc la succesul operei, din contră: dacă se dădea bine, avea poate mai multe reprize, dar aşa s-a reprezentat numai de vreo patru ori şi am primit marea sumă de 240 lei (adică două sute patruzeci de lei) şi am cheltuit cu drumurile 1300 de lei şi cu şederea la Bucureşti, în două rânduri la repetiţii(le) şi cu amânările operei. Cu toate aceste ghinioane, tot nu e altă operă românească mai mare şi mai bună. Măcar să crape dracul!!!

În timpul războiului de la 1913 şi până-m septembrie 1918, n-am mai adaus nimica la memoriile mele, până le-am reluat iar, în (142) septembrie 1918.

Retrăgându-mă la 1901 (la Sft. Dumitru) de la Conservator, mi-am reluat iară ocupaţiunile mele de profesor particular de vioară şi de piano şi, dispunând de mai mult timp liber, am compus mai mult (tot ce am scris după op. 24, e scris deja în anul 1901). Numărul compoziţiunilor e aşa de mic, deoarece am obiceiul de a pune (mai ales la **Cântece** sau compoziţii mai mici) câte trei (143) pe un opus, deoarece e muzică vocală şi într-o formă mai restrânsă. Din acestea sunt cele mai de seamă, scrise în anul 1905, unde a apărut Balada *Sergentul, Pohod la Sibyr* pentru cor şi orchestră, Balada *Dochia* pentru o voce de sopran sau tenor cu acompaniament de orchestră. *Pohodul la Sibyr* a fost executat numai de **două ori**, de când e compus. Prima dată la jubileul meu de 30 de ani de activitate, la 5 decembrie 1906 şi a doua dată la un Concert de binefacere dat la Bârlad de D-na General **Clotilda Averescu** la care am fost invitat şi eu ş'am mers cu fiica mea, Clara. Primirea şi succesul a fost cât se poate de călduros din partea publicului bârlădean (asta s-a petrecut în anul 1908, luna martie). Această baladă o dedicasem societăţii corale **„Carmen"** din Bucureşti, dar pentru că valorosul său diriginte (care şi D-lui intrase în „dedicaţiune") şi n-a găsit de cuviinţă s-o execute măcar **odată** la Bucureşti (se vede că n-a găsit-o destul de bine scrisă!!!) i-am (144) retras dedicaţiunea şi am cerut-o înapoi. Mi-a trimis-o valorosul profesor de armonie, D-nul Kiriac, care era acest diriginte **valoros** al societăţii „Carmen", cu observaţia însă, că n-a pierdut speranţa că o va executa o dată, „Pohod na Sibyr", **de mai puţin valorosul E. Caudella**, dar a venit nenorocitul ista de război mondial şi n-am avut **deosebita fericire** să-mi aud lucrarea cântată de un cor, ca acel al societăţii „Carmen" condus de D-nul profesor Kiriac, Directorul său şi Orchestra Ministerului de Instrucţiune...

https://biblioteca-digitala.ro

Înaintea războiului am mai avut norocul să conduc Uvertura mea *Moldova,* executată de orchestra Ministerului în sala Ateneului din București, la repetiția generală (înaintea unui **alt** numeros public decât acela al Concertelor simfonice date de D-nul (145) profesor D. Dinicu cu Orchestra Ministerului, în zilele de sâmbătă în 13 și duminică în 14 noiembrie 1914), și mă pot făli că Uvertura *Moldova* a avut un deplin succes la care a asistat și iubitul meu, ilustrul și marele nostru **George Enescu**.

Și această *Uvertură* a avut norocul să aștepte un timp îndelungat până a fost executată în Capitală, ca și **sărmana mea** operă *Petru Rareș*, în urma peripețiilor prin care a trecut.

La 1907, în martie, am scris poema alegorică *Adevărul și Minciuna*, textul de D-na Matilda Kugler-Poni, care însă, încă n-a avut norocul să vadă lumina rampei. Directorul Operetei – Grigoriu – a avut acum câțiva ani, **buna intenţiune** s-o reprezinte și (]46) D-na Jippa-Apăteanu să cânte rolul Minciunei, dară n-a fost noroc (cunoscutul meu ghinion, observat la începutul acestor memorii), ca și cu altele multe. **Grigoriu** a murit și D-l **Maximilian** care a luat Direcțiunea trupei de operete **„Grigoriu"** a preferat altele, unei lucrări mai serioase. **Cauza n-o știu, dar o ghicesc...**

In anul 1913 (luna decembrie) îndemnat de tânărul meu prieten, literatul și publicistul Octav Popovici Minar am scris *Concertul* meu *Nr. 1 pentru violină* cu acompaniament de piano (sau orchestră) și l-am dedicat iubitorului mare Maestru, **George Enescu**, care l-a executat într-un Concert din seria concertelor ce le-a dat pentru fondul creat de D-sa pentru tinerii compozitori și un altul pentru cumpărarea unei **Orgi în Ateneul de la București**. Bine înțeles, toate aceste planuri și dorinți au întârziat din cauza teribilului război mondial care a făcut să suferim toți, mari și mici, și care durează deja de doi ani la noi (1916/18) și de (147) patru ani între Germania și Aliați (1914-1918). Să dea Dumnezeu să se termine odată. E vorba de pace propusă de Austro-Ungaria și Germania, dar e slabă nădejde. Scumpetea și traiul greu prin care trecem din cauza războiului sunt mari și grele. Lucrăm cu toții, noi și copiii noștri facem sacrificii mari și foarte cu greu [i]eșim la cap. Am vândut deja bijuterii și fel de fel de lucruri, ca să ajungă, și tot nu ajunge. Și boala iubitului nostru fiu, George, a costat, afară de marea durere de a-l pierde, peste puterile noastre, așa că am dat aproape tot, ca să ne facem datoria, să fie căutat, fără nici o economie până la sfârșit, când a închis ochii. **Sărmanul și mult iubitul nostru fiu!** Să-i fie țărâna ușoară. **Nu-l vom uita cât vom trăi și-l vom plânge!**

Înainte de acest război îngrozitor pentru lumea întreagă, mergeam în fiecare vară (aproape) la Bruges, pe care l-am îndrăgostit, așa e de frumos, un scump și înfloritor [oraș]. La 1914 a fost ultima dată, iară și a 13[-a] dată. Astă dată, Nr. 13 a fost fatal pentru (148) noi. A început mobilizarea generală, așa și la noi în țară. Am început război în Bulgaria (1913) și așa mai departe până ne-am **vârât și noi capul sub Evanghelie,** adică: **în războiul mondial.** Nu știu, dacă a fost bine sau rău, dară de profitat, n-am profitat, ba **cu mult**, din contra. În fine, asta nu e treaba mea. Diplomații sunt răspunzători. În timpul războiului am fost foarte ocupat cu lecțiunile de vioară și piano. Am avut mulți elevi de refugiați la noi, în Iași. Într-o privire **a fost bine**, dar în ce privește traiul, **foarte rău** din cauză că totul s-a scumpit așa de grozav, fiindcă din numărul de **70 de mii**, populația ordinară, s-a urcat la peste **400.000**. E un miracol că n-am suferit de foamete. Toată lumea a țipat în contra Administrației comunale (și eu nu mai puțin) (]49), dară tot n-am

https://biblioteca-digitala.ro

suferit foame, cu toate lipsurile prin care am trecut. A dat Dumnezeu şi vom scăpa şi de aceste. În ultimii ani, începând de la 1913 în care am scris Uvertura mea *Moldova*, în septembrie a urmat *Concertul I pentru violină* cu acomp. de piano (sau orchestră), în ianuarie 1914 am compus *Idila câmpenească* pentru piano, flaut, clarinet, corn, fagot şi contrabas, în foarte scurt timp. Mai târziu am orchestra-o pentru orchestră completă. S-a întâmplat tocmai atuncea [că] D-nul Profesor **Ilie Sibianu** de la Conservatorul de Muzică a exprimat părerea că: Cine mai vorbeşte de Caudella. E deja de una sută de ani (aşi dori să le ajung). I-am dovedit, că încă nu sunt ramolit. Am mai compus şi un al doilea *Concert pentru vioară* pe care l-am încercat duminecă în 23 (150) septembrie 1918, cu **Maestrul Enescu** şi **care i-a plăcut**. Afară de aceste toate, am mai scris la Braşov o *Romanţă*, op. 63. Nr. 2 pentru violoncel în anul 1914, în iulie. În august 1914 o serie de trei şi o altă serie, de 4 Melodii franceze, după poezii de **Alfred de Musset şi Paul Verlaine**. O Canţonetă *Mimi Pinson*, op. 62, Nr. 4 după **A. de Musset**. Balada *Calafatul* de **Carmen Sylva** (op. 54 în noembrie 1911), tradusă de Sadoveanu. Un alt *Calafat*, tradus de I. Deleanu (1911, noembrie), op. 53 pentru cor şi orchestră. La 1912 în februarie balada *Peste munţi* de D-na **M. Kugler-Poni** pentru tenor cu orchestră. *Rugămintea din urmă*, „baladă" de **Coşbuc** pentru bariton cu orchestră, compusă în mai 1912.

În septembrie 1909, *Quo Vadis* tragedie de tânărul meu prieten **Octav Popovici-Minar**, la care am făcut muzică melodramatică şi (151) cântece.

În noembrie 1913, *La Arme* de **Mihai Eminescu**, „Marseilleza românească" pentru o voce sau cor şi orchestră (op. 52, Nr. 2).

La 1915 în februarie, *Ochii* de D-na Ana Conta-Kernbach. Un *Vals* pentru soprano legeră, dedicat distinsei artiste D-na Elena Drăgulinescu-Stinghie.

Şi încă, afară de toate acestea o sumedenie de mici compoziţiuni după poezii de **G. Georgescu-Theologu, T. A. Naum, Eminescu, Octavian Goga, D-na Conta-Kernbach**, ca d.e. Cântecul *Mama* de Carmen Sylva, *Ochi albaştri* de D-na Conta, *Între păsări* de Eminescu, *Pe lângă boi* de Coşbuc care au fost tipărite la **Feder** şi **Mischontznicki** la Bucureşti şi de la care n-am primit **nici un onorariu** decât numai un număr restrâns de exemplare pe care **nu le-am vândut, însă** le-am dăruit, şi am trebuit să mă mulţumesc cu **răsplata morală (iară ghinionul meu obişnuit)**, dar numai cu aceasta nu-ţi mulţumeşti stomahul. Adevărat e c-am primit **Medalia: Răsplata muncii**, Cls. I la jubileul meu de **50 de ani** de când am cântat la 1855, la vârsta de 14 ani pentru prima dată la Berlin, în (152), dară eu o numesc „Medalia pentru **munca silnică**".

A mai rămas să pomenesc de ultimele mele lucrări adică: *Adevărul şi Minciuna* Poemă alegorică în trei acte şun prolog de D-na **Matilda Kugler-Poni** scrisă în martie 1907 şi o operă într-un act: *Traian şi Dochia* de **N. A. Bogdan** din anul 1917 în Aprilie. Asta e penultima mea lucrare mai de seamă şapoi vine al 2-lea Concertino pentru violină cu orchestră în La minor op. 72, pe care, cum am spus, l-am încercat Duminecă în 23 septembrie cu **Maestrul Enescu**. L-am compus în iunie şi terminat, ca de obicei, în scurt timp. Aşa mi-e obiceiul. Nu las să se răcească o lucrare până n-am mântuit-o c'apoi o neglijez sau o las de tot... Balada *Dochia*, op. 47 (cuvinte de D-na Xenopol Riria) şi alte (153) cântece hore după A. Cuza, Dragomir (*La arme*), Codreanu, Alecsandri şi un *Nocturn pentru piano* au precedat pe celelalte. **Nu cred însă că voi mai avea răbdarea să mai**

https://biblioteca-digitala.ro

scriu încă şi altele. Prea am lucrat pentru **barba Împăratului** şi „Zeu", că nu merită nici unul. Am să mă fac şi eu, ca „Beethoven", republican!!...

Când se va face pace **de care e atâta vorba**, voi continua de a scrie memoriile mele, până atunci, îmi lipseşte răbdarea deoarece **prea aşi trebui să mă plâng** de modul **mizerabil** şi **neuman** cum suntem trataţi, **din toate părţile**, şi **de toţi**, care ne **conduc** şi **administrează**...

Am aşteptat în zadar şi pacea **europeană,** încă nu **s-a stabilit** din cauza **bolcevişţilor (sic!)** şi a **socialiştilor** care vreau să (154) mănânce **tot** şi să acapareze **tot** şi lumea întreagă. A da Dumnezeu şi nu s-a întâmpla, **c'apoi vai de noi şi de lumea întreagă**.

Suntem în 16 noembrie 1920, ziua unde am reînceput prezentul meu memoriu. Prin război am făcut (nu se poate tăgădui) **un mare pas înainte**. S-a făcut **România Mare**, un lucru care se aşteaptă **de 1000 de ani**, să se unească **toţi Românii sub aceeaşi coroană**. În fine s-a împlinit acea dorinţă aşteptată de atâtea de **România mumă**. Dar vai, cât sânge a fost vărsat şi a curs, spre a se făptui această dorinţă mare şi atât de arzătoare!!! Dară s-a împlinit în fine cu ajutorul aliaţilor noştri: **Francezi, Englezi** şi **Italieni**. Şi acuma **marele nostru diplomat D-nul Take Ionescu**, recunoscut de **lumea întreagă ca cel mai mare diplomat**, Dumnezu să-l (155) ajute să-şi împlinească dorinţa sa de a face şi **mica înţelegere** între România, Grecia, Polonia, Ceho-Slovacia, Bulgaria şi Serbia pentru a forma **contrabalanţa** cu puterile centrale. Atuncea **halal!** nu mai avem de ce ne teme. Suntem asiguraţi pentru tot timpul cât va exista o **Românie Mare**. Amin!! Să ne ferească Dumnezeu să izbucnească un nou război, c'apoi iar începe dantul şi poate mai rău decât a fost. Să nu fie într-un ceas rău că am spus-o. Eu, cu toate că m-am jurat că nu voi mai scrie nimic, fiindcă **lucrezi** în ţara ta **pentru barba împăratului**, tot am mai păcătuit cu câte ceva: o doină (*Ciobănaş cu doruri multe* de D-na Tschaikowski Ionescu), *De mai plâng* romanţă de aceeaşi autoare. Un imn, marş eroic *Lui Mihai* (156) *Viteazu* de aceeaşi autoare. Un marş al **Ligei populare**, dedicat Generalului **Alecs.**[andru] **Averescu**. Un **imn belgian** (cuvinte franceze) de Alph. Pokinger. Un *Marş funebru în memoria iubitului şi mult regretatului meu fiu, „George". Trei fantezii* uşoare pe cântece româneşti pentru vioară şi piano. Mi s-a propus astăzi (18 noembrie 1920) de inginerul Savul de a face muzică (melodramatică, coruri şi cântece) pentru tragedia *Antigona* de Sophocles. Am primit să o fac, după ce voi vedea, unde trebuie muzică şi după ce-mi voi face şi combinaţia financiară (!).

Ocupaţiile mele zilnice sunt: lecţiunile pentru violină şi piano cu elevi **talentaţi** şi mai mult netalentaţi, dar ce să faci. În loc să tragi din cale afară pe dracul de coadă trebuie să te sacrifici. Pe câţi, aşa numiţi prieteni, nu i-am rugat să solicite (157) pe la D-nii Miniştri să-mi facă **şi mie** o pensie viageră de vreo 500 lei lunar, pe lângă pensia mea de 739 lei 60 bani, [pe] care o am ca fost profesor şi Director timp de 40 de ani (**adică patruzeci de ani**). **Având însă cunoscutul ghinion**, ca la toate celelalte, se înţelege că nici unul din amicii mei nu s-a ostenit să facă ceva pentru mine. Alţii care au casă şi moşii au căpătat încă şi o pensie de 1000 sau 2000 de lei pe lună, de ex.: D-na Xenopol, P. Poni şi una la Bucureşti de **3000** de lei lunar. Nu contest că şi D-lor au meritele lor, însă de ce **tot** la unul şi la alţii, şi nimic la altul care **şi el** a muncit **60 de ani**, şi a dat dovezi destule că a muncit şi nu numai în folosul său personal, dară şi în acela al artei în (158) genere. Cred că nimeni în România o poate contesta. Acela ce nu crede **n-are decât să**

https://biblioteca-digitala.ro

vină să se încredinţeze, văzând lucrările mele grămădite în lăzi şi etajere. Şi nu e marfă proastă!!! În fine aşa e lumea de când există arta şi **nimeni nu e profet în ţara sa**. Aşa au păţit-o şi artiştii şi compozitorii **cei mari clasici, care numai că n-au murit de foame în ţara lor** şi după ce au murit li s-au ridicat **statue şi li s-a făcut busturile**. Nu mai departe, marele nostru poet **M. Eminescu** care a trăit aproape din **ajutorul şi mila** care le-a avut de la câţiva amici care l-au înţeles şi au ştiut să-l aprecieze. Ca **Titu Maiorescu** şi alţii din societatea **Junimea**. Astăzi în 20 noembrie 1920 am primit de la **marele nostru Maestru George Enescu** un răspuns la scrisoarea mea, scrisă acum câteva luni, expediată (159) la Paris, trimisă iară înapoi, fiind adresa, adică numai numărul (în loc de 26, am scris 36) greşită. M-am mirat că şi **la Paris** se pot întâmpla de aceste. Credeam că numai la noi, unde am scris tânărului compozitor Alfred Alessandrescu şi mi s-a înapoiat scrisoarea că n-a ştiut Poşta centrală din Capitală unde s-a mutat Conservatorul de muzică şi artă dramatică. **Fără comentar**!! Să nu se ştie unde e **o şcoală a statului**. E cam tare...

Luni în 13 decembrie 1920. Sâmbătă în 11 a.c. a încetat din viaţă la Bucureşti în urma unui atentat comis la Senat, în ziua de 8 decembrie seara prin o maşină infernală aşezată în dosul scaunului preşedintelui (Generalul Coandă) rănit şi el foarte grav, fiind şi el în pericol de moarte (ca şi mulţi alţii) iubitul nostru cetăţean Dimitrie A. Greceanu, Ministru de Justiţie. Tot lăsul va purta mult timp doliul în inima sa pentru că nu era om în tot oraşul să nu-l iubească şi să nu-l onoreze, fiind c'a fost (160) înzestrat cu toate calităţile unui om de seamă şi onorabilo şi ce e mai ales rar la noi în ţară: **era un om nobil onest şi integru, bun la inimă şi îndatoritor.** Să-i fie ţărâna uşoară! Şi cu mine personal s-a purtat întotdeauna ca un om **corect** în toate privirile şi de o **amabilitate exemplară**. N-am decât cuvinte bune în privirea lui şi voi avea pururea o amintire cât se poate de afectuoasă pentru regretatul nostru **Dimitrie A. Greceanu**. Să dea Dumnezeu ca oamenii care vor fi aleşi să judece pe răufăcătorii care au atentat la viaţa atâtor oameni învăţaţi, să-i pedepsească fără nici o cruţare. Să nu le fie milă de **bestiile acestea omeneşti**, cum nu le-a fost nici lor milă de oamenii pe care i-a nenorocit... Ce am regretat **din suflet** este că n-am putut asista la înmormântatea (161) **Cuconului Mitică** (cum îi spuneam eu) deoarece era vorba că va sosi convoiul de la Bucureşti în gara Iaşi, luni **în 13 decembrie** la orele **patru** şi că va merge să depuie pe mort cu toată pompa deosebit de mare la Mitropolie şi că înmormântarea va avea loc marţi la 10 ore (14 decembrie). Din cauza D-lui Ministru Take Ionescu, care vroia să plece numaidecât, **încă luni seara**, înmormântarea s-a făcut **luni seara la 4 ore** la cimitirul **Eternitatea**. Am regretat din inimă că n-am ştiut schimbarea care s-a făcut şi nu m-a avizat nimeni!!

Se vede că mi-a venit şi mie rândul! Acum (în 3 martie 1921) de opt zile nu mă simt bine de loc. Inima îmi face istorie. Intermitenţe şi nelinişte mă opresc de la ocupaţiile mele zilnice. Poate să fie trecător, dar în toate cazurile e începutul sfârşitului. (162) *Chacun à son tour*! Mai de vreme sau mai târziu. La 80 de ani, poate să se prepare cineva încet, încet, **la voiajul cel mare pentru a nu se mai întoarce**. Mă voi prepara şi eu, ca mulţi alţii care s-au dus înaintea mea şi fiind mai tineri decât mine. **Testamentul meu e în regulă. Urmaşii mei, soţie şi copile, nu vor avea nici o supărare. Sunt toate în regulă.** În toate cazurile e mai bine să fiu preparat pentru orice eventualitate, **bună** sau **rea**. Mai mult pentru **acea rea**... Cum va vroi bunul Dumnezeu. Toate stau în mâna lui şi trebuie să ne

https://biblioteca-digitala.ro

supunem... Să vedem. Omul trăiește din speranțe. Îmi va mai da Dumnezeu zile multe??!! Încă nu mă simt așa de slab. Tot mai rezistă organismul puțin. Dar inima nu face ceremonii multe. **Deodată te lasă lat, și basta, apoi!** Alivanta plăcintă și-n groapă pe veci! .....[text întrerupt de compozitor – n.n.]

În luna lui mai, a venit iară după doi ani de absență, marele și ilustrul nostru Maestru **George Enescu** la Iași și a dat patru Concerte, ca violonist ș'a condus orchestra simfonică **George Enescu** la un concert, unde s-a executat *Simfonia eroică* de Beethoven (163), Preludiul din *Lohengrin* de Wagner și Uvertura *Benvenuto Cellini* de Berlioz.

Părerea mea despre aceste Concerte am dat-o la timp în ziarul **„Evenimentul".**

Să mai spun ceva despre mizeriile [pe] care le tragem ș'acum, încă după 2 ani de pace, e de prisos, deoarece le cunoaște toată lumea. Ocupațiile mele și viața mea e așa de egală în fiecare zi și după același program, că asemenea nu pot spune ceva nou, doară ca să mă plâng de decepțiunile mele și de modul **ingrat** cu care se poartă lumea **tânără** din care fac parte mulți foști elevi și oameni [pe] care i-am protejat la timpul oportun. Dară lucrul e așa de (164) firesc și ordinar că mai bine e să-l ieie cum e și cum nu se va schimba, cât timp globul terestru nu va sta în mișcarea sa. Și apoi, să nu uităm că fanfaronii și șarlatanii au mai mult noroc ori unde vor fi. Chiar și în țările mai civilizate. Prin urmare: trage omule și taci! **Să sfârșesc odată toate necazurile!!!** (20 iunie 1921). (164)

La 21 mai (3 iunie) **am împlinit 80 de ani**. Mulțumesc lui Dumnezeu că mi-a dat viață până acum și-l rog în **fiecare seară** să trăiesc **cât voi mai putea lucra și susține familia mea.** Dacă nu voi mai putea, să mă strângă de pe pământ, să nu cad nimănui povară și să-i stau în drum...

A trecut iară un an, cu ale sale peripeții displăcute și cu ale sale displăceri și decepțiuni. Am trecut și în anul 81 al vârstei mele. Să fie cu noroc, dar mă-ndoesc, deoarece e seria cea rea de 7 ani a vârstei în care am intrat. **Cum o vrea Dumnezeu**. În mâinile sale stă lumea-ntreagă și toate insectele ce viețuiesc pe ea. După ce am tras în timpul refugiaților pe care i-a primit Iașul cu brațele deschise și tot, ca totdeauna, în detrimentul (165) său și pricopsindu-se **cu cea mai mare ingratitudine**. Lumea venită din Capitală și din toate locurile ocupate, a venit cea mai mare parte **cu bani mulți** în pungă și ne-a scumpit traiul într-un mod **îngrozitor**. Dar ce e **mai rău**, că acum, după doi ani de pace, traiul e mai greu **cu mult** de cum era în timpul războiului, și al ocupațiunii de dușmani!! Nu știu unde vom ajunge, dacă nu se va schimba modul de **a pune în ordine**, în fine, în afacerile alimentelor în orașul nostru, totdeauna sacrificat împreună cu locuitorii săi care erau înainte de război **70 de mii**, în timpul refugiaților **400 de mii** și acum, ca încoronare, cel puțin **150 de mii**. Trăiește dacă poți cu o pensie care n-ajunge și ai îmbătrânit și nu mai poți lucra ca mai înainte. Cei de la cârmă nu se gândesc decât la (166) ei, și cred că dacă trăiesc D-lor în plin și alții au același noroc. Toți au profitat prin război, numai pensionarii care au lucrat și ei **din greu** și și-au sacrificat **viața** și sănătatea, n-au avut nici o înlesnire, **sau prea mică**!!!

Dar ce să mai pierdem vorbe multe și timpul așa a fost întotdeauna la noi: nedreptate, protecțiune (merită unul sau nu) și favoritism. Nici nu mă număr pe mine între nefavorizați. Mă cunoaște lumea din copilărie și știe prin câte focuri și peripeții am trecut până **am ajuns teafăr la 81 de ani**, numai eu știu cum. Când

https://biblioteca-digitala.ro

văd mulți care (cu toată modestia mea) n-au meritele mele și n-au produs în jumătate ce-am produs ei, dară au știut să învârtească lucrurile. *Ils ont su faire...* Nu e destul de a ști, dacă trebuie să fii speculant. **Din păcate n-am avut spiritul speculativ**, de aceea am rămas sărac, și voi muri **tot sărac. Așa mi-a fost soarta!** Să aibă măcar **fetele mele** mai mult noroc, dară **n-au avut nici ele**, (167), sărmanele! Trecând la lucruri mai plăcute, să mai vorbim și de păcătoasa noastră de **artă muzicală**, care și ea o duce numai în intrigi și calcule. Există acum în Iași, București și în toată țara, o luptă înverșunată și o concurență nemaipomenită, cum n-a mai fost de când m-am întors din Paris la 1861 (sunt 61 de ani). Nu e vorba, populația a crescut mai mult decât îndoit în timpul acesta. Au ieșit (cu toate că se neagă aceasta) elevi și eleve absolvenți la piano, violină și violoncel, care bineînțeles, și ei la rândul lor, vreau să-și câștige pâinea cotidiană și astfel din an în an, crește numărul profesoarelor și profesorilor de muzică în orașul nostru. Că fiecare vorbește rău de celălalt și se crede mai bun decât el, asta nici rămâne vorba. Elevii spun de profesorii lor (cum am pățit-o eu) că profesorii dau lecții după **metoda veche** și ei după cea nouă! Dară ei **dobitocii**, după care (168) metodă au învățat. Dară Paganini, Chopin, Liszt, Thalberg, Spohr, Rode, Kreutzer, Bériot și alți sute de Maeștri mari, după care metodă au învățat? Cea mai mare nenorocire între tineretul nostru de astăzi e: **fanfaronada și șarlatanismul** și părinții, cei mai mulți, care **habar n-au** de muzică, îi cred și așa merg lucrurile strună, perfect de bine și lumea e perfect de mulțumită și șarlatanii fac parale.

Am asistat în iunie, ca delegat al Ministerului de Culte ș'al Artelor, la examenele de fine de an la Conservatorul de muzică și artă dramatică, parcă Muzica nu e artă? În loc adică, de declamație, și-a schimbat numele, în artă dramatică. **E mai pompos!** Cu părere de rău am putut asista numai la examenul de teorie (169), armonie, violoncel și contrabas, instrumentele de suflare și canto, la clasa D-nei Gemma Mezzetti, cunoscuta și apreciata cântăreață. M-am îmbolnăvit de reumatism și gută și sunt două luni de când nu m-am restabilit încă de tot. Profesoara, D-na Sofia Teodoreanu, ca profesoară și muziciană, e tot așa de bine apreciată ca și D-na Mezzetti. D-nii Profesori: Teodorescu, Roșca, Ionescu, Cirillo și Enciulescu, asemenea fiecare în specialitatea sa. Cum am mai spus, regret foarte mult că n-am putut asista la clasele D-nei A. Burada, D-nilor Mihail, Mezzetti, D-nei Sakelary, D-nului Zadri și la clasele de artă dramatică ale Domnului Director al teatrului Național, Mihai Codreanu. Asemenea n-am putut asista nici la producțiunile date de Conservator la Teatrul Național tot din cauză de boală. Așa e perfida asta de gută! Te roade la os, ca o cârtiță... (170) În fine, așa e soarta omului să sufere și să tacă. Ce a fost mai interesant în cursul iernii, erau Concertele Societății simfonice **George Enescu** (25 la număr) date la Teatrul Național sub dirijarea lui Antonin Ciolan, Directorul Conservatorului ș'un excelent și rutinat muzician. Unul din ultimele Concerte dirijat de renumitul capelmaestru **Felix Weingartner**, Directorul Operei din Viena. Programul a fost: 1. Uvertura *Tannhäuser* de Richard Wagner, 2. *Simfonia a 5-a* de Beethoven, 3. S*imfonia neterminată* de Schubert și...

Într-adevăr că orchestra căpătase o altă turnură și o viață extraordinară sub bagheta eminentului șef, Felix Weingartner. Nuanțarea era de o finețe rară și diferitele timbre ce poate să capete o orchestră sub mâna unui șef de primul ordin, le-a avut toate. În fine, orchestra n-a mai fost de recunoscut. Publicul a fost ca fermecat și noi, de aceeași profesiune, nu mai puțin fără să supere pe acei care au

https://biblioteca-digitala.ro

fost de o altă părere, din ce cauză, se poate (171) ghici... Ce-mi place la ocazii de acestea este: critica categorică, tranșantă, [pe] care o fac niște băieți care de-abia au ieșit de sub mâinile profesorului și n-au încă aproape nici o experiență. Ar trebui să fie mai modești, dar ei cred că au mâncat deja arta cu lingura. Mai stați băieți, mai stați, mai roadeți-vă coarnele. Nu merge așa de ușor cu una, două, mai trebuie multă experiență pentru a putea spune: **știu**. Pot să-mi spun și eu părerea. Înțeleg. Dară mai puțin categoric. Mai ascultați ce spun cei mai bătrâni care au trecut prin aproape toate fazele și peripețiile artei, pe aproape toate terenurile. Ș'apoi vorbiți și voi, și **tot încă cu modestie**.

Ce a fost iară foarte interesant în luna lui mai, au fost Concertele date de Societatea filarmonică din București sub direcțiunea excelentului șef de orchestră, George Georgescu, care și-a făcut o reputație frumoasă și în străinătate (Paris, Viena, Berlin), unde a fost invitat a dirija concerte simfonice și cu care a avut (172) **mult succes**.

Programul Concertului întâi, la al 2-lea n-am asistat, a fost: Uvertura *Euryante* de C. M. von Weber, Uvertura *Don Juan* de Richard Strauss și la urmă, iară, nemuritoarea *Simfonie a 5-a* de Beethoven. Se vede că această simfonie au ales-o D-nii capelmaeștri ca un **cal de bătaie** pentru a-și arăta modul cum o interpreta fiecare după cum o simte. Eu însă nu sunt de aceeași părere. **Muzica clasică**, ca și **dramele clasice**, trebuie interpretate în stilul caracterului lor și al epocei în care au fost scrise și nu e iertat de a se introduce nici cea mai mică intenție, licență sau caracterizare modernă, că atunci nu mai este aceea ce a vrut autorul. Fac totdeauna comparația că pe un *Hamlet*, sau vreo tragedie de **Corneille** sau **Racine**, etc. nu poți să-l joci în **saco** sau în **redingotă**, ca pe un Sardou, Ibsen sau Hauptmann, etc. așa și (173) cu capodoperile clasice. Trebuie să le respecți **cu sfințenie**, tradițiunea, caracterul, stilul și epoca în care au fost scrise și sub ce împrejurări au fost inspirate... Asta e **umila mea părere** și cred că nu mă înșel... Găsesc că e o mare greșală a introduce modul modern de a interpreta muzica clasică până după Beethoven. Chopin, Mendelssohn și compozitorii din epoca lor permit mai ușor o licență, dară începând cu vechii italieni, trecând la Bach, Haydn și Mozart trebuie să-i lași cum i-a făcut mama. Cum vrei să-i schimbi în **moderni**, devine muzica lor **schilodită** și cred că e datoria fiecărui artist conștiincios de a-i respecta în caracterul lor, ca pe niște sfinți ai noștri. Ce știe publicul? El, în genere (nu întotdeauna și în fiecare țară) primește cum îi dai, ce-i cânți. Publicul vrea să petreacă. Prin urmare... (174) Ne-am înțeles.

Cât îmi va mai da Dumnezeu zile, voi mai reveni la reflexiunile mele, **dacă voi avea ceva de spus**. Deocamdată, nu mai am ce. Viața e așa de **uniformă** și **anormală** în timpurile actuale și de **o monotonie** așa de plictisitoare (13 iulie 1922) că mai fac relaș pentru un timp... (20 iulie) dară **afurisita mea de gută** mă roade și mă slăbește într-un mod (de) neiertat. Nu știu, mă-ndoiesc, că-mi voi reveni. Sunt aproape 2 luni și încă nu mă simt în apele mele. Am vrut să merg la Tușnad (lângă Brașov) să stau într-una din casele lui Emma Konya, vara mea (are multe și eu nici una, în 61 de ani de muncă). Dară D-sa văd că după ce a vorbit cu ea, și-a aranjat oarecum, **cum se poate aranja cu (?) ea cineva**, nu mai scris nimic. Se vede că a găsit vreun chiriaș mai gras la pungă decât noi, Clara și cu mine. Să-i fie de bine. Nu e întâia dată, că am a face cu ea, și n-am fost mulțumit **de loc**. Prin urmare, (175) s-o lăsăm încurcată. Am scris la Piatra Neamț lui Alberto Cirillo să-mi caute o cameră. A găsit departe de oraș și cu prețul de 1500

https://biblioteca-digitala.ro

lei pe lună. Nu e pentru punga noastră. M-am informat încă la Administrația băilor Oglinzi. Mai scump. Mai așteptăm încă un rezultat de la Câmpulung, în Bucovina. Dacă n-o fi nici aici acceptabil, atunci rămânem frumușel acasă și cu o grămadă de bani în pungă. O mai ajuta Dumnezeu mai departe și fără vilegiatură, cu toate c'avem nevoie (Clara mai mult decât mine, poate) amândoi...

Nu ne mai ducem (24 iulie) la Câmpulung. Nu face să ne mai dislocăm, ca să stăm acolo cu gura căscată și să ne plictisim, cu toate c'am avut nevoie amândoi, mai ales că afurisita mea de **gută** și **răgușală** nu mă slăbesc. A merge, cât a merge și apoi „basta"! Trebuie să moară omul de ceva. Veșnic nu poate trăi... Prin urmare cum o da Dumnezeu. Eu stau și aștept. Am și multe visuri rele. **Artistul e fatalist!!** (176) Numai să pot lucra, că cu pensia singură, nu putem trăi... Ce mizerie după 61 de ani de muncă!! Toți promit și nimeni nu face ceva! **Fiecare**, prieten sau nu, gândește numai pentru sine, ce-i pasă de un alt muritor. Egoism și iară egoism!!! Astfel a fost omenirea, este și va rămânea. Nimeni nu o poate schimba. **Prea s-a înrădăcinat răul.**

23 septembrie. La 7 a lunei au fost trei luni de când am fost bolnav și **încă tot sunt** răgușit. Dr. Solomovici m-a consolat ceva!! că poate să dureze **și un an**. Halal să fie. Am pierdut pecuniar foarte mult. Nu pot da lecțiuni că vorba multă mă obosește grozav. Nu știu ce am să fac. Sunt disperat! Să vedem cu electrizarea ce rezultat voi avea, poate s'ajute Dumnezeu și se îndură de mine, că tare m-am săturat. Nu pot sta fără ocupațiune și lucru, mai ales că **trebuie absolut**. A! dacă ar mai fi vreo (177) pensie viageră!!! Mi-a promis D-na **Zoe Mârzescu** că va face tot posibilul. Numai să rămână regimul liberal la cârmă. A spus: *Ce que femme veut, Dieux veut!* Să vedem: **vediamo, e poi giudichiamo!!**

Toți promit, dară nimeni nu se mișcă. *Promettre c'est noble, mais tenir c'est bourgeois!!!*

25 februarie 1923. Au trecut 6 luni de când n-am mai găsit ceva important de notat. Ocupațiile mele au luat iară, slava Domnului, cursul lor. Cu sănătatea stau mai bine. Tot mai sunt ceva răgușit, dar s-a ameliorat, grație electricității. Vorba e mai clară, dară încă nu normală. **A da Dumnezeu, că el e mare și milos!!** Ce m-a făcut să-mi aduc aminte, când scriu memoriile a fost moartea vechiului meu prieten și coleg Teodor T. Burada. A avut 84 de ani. Era cu 2 ani mai bătrân decât mine prin urmare pot să mai aștept (178) să-l urmez în curând. Asta stă în voința și mila lui Dumnezeu! Cum mi-o fi scris, se va întâmpla fără zăbavă. Mi-a părut din inimă rău că n-am putut asista la serviciul bisericesc în onoarea sa la Mitropolie și să-l urmez până la ultimul său locaș la cimitir, dară a fost timpul prea rău și la biserică prea frig, ca să pot sta cu capul gol. I-am făcut în ziatul **„Mișcarea"** un mic ultim adio, [pe] care l-am găsit de ultima mea datorie față de vechiul prieten. **Să-i fie țărâna ușoară! A lucrat și el mult, ca și mine** și a avut puțină răsplată pentru munca sa, tot ca și mine. După ce a murit, **a murit sărac** (cum voi muri și eu) i s-au făcut onoruri mari și binemeritate, dară s-a întâmplat ca și cu marele nostru poet **Eminescu,** că s-a făcut după moartea sa. Așa s-a întâmplat la Paris cu **Molière**, al cărui bust s-a pus [la] **100 de ani** după moartea sa la Academie și lui Eminescu [la] 20 de ani după moartea sa, mi se pare la Galați. Sărmanul Burada și-a expus sănătatea și viața sa chiar, cu călătoriile sale prin Palestina, Orient, Boemia și Moravia, Rusia, Muntele Athos și nu mai știu unde..

https://biblioteca-digitala.ro

(179) La toate călătoriile sale lua totdeauna vioara sa care l-a scăpat de mai multe ori din situaţiuni grele şi periculoase chiar. Era un bun violonist, mai ales când l-am cunoscut la 1861 când m-am întors în ţară, după ce mi-am terminat studiile la ilustrul meu profesor **Henri Vieuxtemps**, la care am stat cinci luni. Cu vârsta a neglijat-o şi el, cum am făcut-o şi eu, ocupându-mă mai mult cu compoziţia şi el, cu scrierea diferitelor cărţi despre călătoriile sale şi o *Istorie* mare şi completă *a Teatrului din Iaşi*. Nici el, nici eu, n-am câştigat materialmente vreun lucru. **Toate** pentru **onoare** şi nimic pentru **înlesnirea** vieţii. Dacă era vorba să trăim din lucrările noastre, **muream de foame**. Aşa a fost şi în alte ţări mai civilizate decât a noastră, unde artiştii şi oamenii mari literari de-abia aveau cu ce trăi. **Invidia** şi **intriga** au jucat, de când există artă şi artişti, pretutindenea un rol mare, de aceea să nu ne mirăm. O excepţie mare face la noi marele poet **Vasile Alecsandri** care avea moşia Mircești şi Maestrul **George Enescu**, care şi el e moşier. Dară încolo nu cunosc pe alţii care au avut această şansă afară de **Verdi** şi **Wagner** la urmă, când l-a lut Regele Ludovic (180) al II-lea al Bavariei sub protecţia sa.

La noi nu te ia **nimeni** sub protecţia sa. Aici trebuie să tragi pe dracul de coadă până ce mori. Atunci îţi fac paradă. Cât trăieşti şi **mai ales când îmbătrâneşti**, nu-şi mai bate capul nimeni de [cu] tine. Munceşte, dragul meu, până nu mai poţi şi apoi du-te la **Eternitate** (cimitir), acolo stai liniştit că nu te mai invidiază şi [?] prezenţa nimănui, mai ales **Modernismul şi Moda! În toate!** Când vezi tineretul ce drum a apucat (cu puţine excepţii), te apucă groaza. Nu fac niumic alta decât profită de **ignoranţa** publicului în **ale artei**. Cu cât se strâmbă mai mult şi e **şarlatan**, cu atât **e artist mai mare**. Să le fie de bine şi la artişti şi la public. Eu nu pot să fiu aşa. Mi-e ruşine. Am avut o creştere mai serioasă şi profesorii mei **Ries, Alard, Massart** şi mai ales **Vieuxtemps** au fost **bărbaţi serioşi şi oneşti**!!! Cu această ocazie voi vorbi şi de (181) peripeţiile Societăţii **George Enescu** şi Concertele simfonice. Au fost atâtea cabale şi intrigi, pro şi contra, că, ca rezultat final s-a dizolvat şi societatea a încetat Concertele simfonice, **care luase[ră] un avânt foarte frumos**. Dară: „Unde-s bucătari mulţi, supa e sărată", cum spune neamţul! Prea mulţi erau care vroiau să joace **rolul principal** şi să fie stăpâni absoluţi, când alţii trebuiau să tacă şi să se supuie şi astfel nu merge, nu poate să se înţeleagă, când sunt mulţi la un loc. **La noi în ţară, spiritul de asociaţie încă nu e dezvoltat**, mai ales între muzicieni. **Fiecare crede că ştie mai mult decât altul şi-l poate înlocui**, prin urmare, acesta **nu e mijlocul de a rămânea împreunaţi. Închipuirea şi şarlatanismul** domină la noi! Păcat, c'ar fi şi mijloace şi talente destule (182) ca să facă ceva, dar nu există **înţelegerea** şi **armonia** între oameni, **lucru principal** în afacerile de muzică. Muzica fără de **armonie** şi numai **cacofonie** ar fi **prea modernă**. Mai trebuie şi ceva care e plăcut urechilor, nu numai **rezonanţe**.

Societatea **George Enescu** care luase, cum am spus, **un avânt foarte frumos**, a fost fondată (sau creată) de Mircea Bârsan (fostul meu elev) şi Ionaşcu la care s-a asociat mai pe urmă şi Romeo Drăghici (tot fostul meu elev). S-au dat câteva concerte, dirijate de Mircea Bârsan, care au reuşit prea bine. **Maestrul Enescu** care era în timpul refugiaţilor şi D-lui la Iaşi, a luat concertele simfonice **sub patronajul său**, a dirijat câteva concerte şi astfel întreprinderea pusese o bază foarte solidă şi atrăsese tot publicul iubitor de muzică **clasică şi modernă** într-un mod simţitor. Concertele erau în fiecare vineri la Teatrul Naţional **arhipline**.

https://biblioteca-digitala.ro

Nu se mai găseau bilete de intrare și devenise „à la mode", ca ți acele din Capitală. (183) Mulți veneau că **le plăcea** muzica orchestrală și alții pentru că devenise „modă" și pentru a fi văzuți. **Așa e totdeauna și nu numai la noi!!**

Tinerii violoniști: **Mircea Bârsan** și **Traian Ionașcu** au plecat la Paris pentru a-și termina studiile, **Bârsan** pentru muzică și **Ionașcu** pentru a face Doctoratul în Drept, așa c'au rămas Concertele sub direcțiunea artistică a lui Antonin Ciolan (și acesta un elev al meu pentru vioară) și sub **patronajul** și **președenția Doamnei Zoe Mârzescu**, care a făcut **cele mai mari sacrificii modale și bănești**, ca Societatea simfonică ce purta numele **ilustrului și marelui nostru artist George Enescu** să nu se disolve. Orchestra simfonică era formată **grație refugiaților** din elemente excelente și puse din cauza aceasta sub ordinele comandantului militar. Toți tinerii artiști violoniști ca: **Socrate Barozzi, Nottara, Dorin Dumitrescu, Cuclin, Caravia** (pianist), **Alfred Alessandrescu** (pianist, compozitor) făceau parte din societate și erau din cauza aceasta, dispensați (184) de serviciul militar, bine înțeles prin intervenirea **Maestrului George Enescu**. În orchestră mai erau și toți profesorii Conservatorului și cei mai buni și apți elevi al Conservatorului. Un timp a luat parte și fostul meu elev, Romeo Drăghici (licențiat în drept) care însă, fiind foarte ocupat cu administrația societății, n-a mai putut urma în orchestră.

Orchestra simfonică era completată până la numărul de 70 de muzicieni (prin urmare o orchestră **mare ca acele din străinătate**) din elemente din Iași și străini, plătiți lunar și concertele mergeau **strună** cu venituri suficiente până ce s-au ivit neînțelegeri și lucruri de concurență etc., etc., **pe care nu vreau să le aprofundez** pentru că niciodată nu poți fi sigur **unde e buba** și concertele au încetat. **D-na Zor Mârzescu s-a retras** de la președenție, **Maestrul Enescu e în America**, prin urmare, **lucrul a adormit**. (185) Aud că profesorii Conservatorului vreau să reorganizeze concertele simfonice, dară fără **o subvenție de la Stat e foarte greu**, fiind mari cheltuieli și fără bani nu se mai face astăzi nimic. Le doresc din toată inima reușită splendidă, dar mă-ndoiesc, mai ales că nu sunt în Iași elemente suficiente (ca număr), **pentru a forma o orchestră bună și completă...** Păcat!!

Pentru a termina paragraful acesta mă simt dator a înregistra, ca **semn de recunoștință**, că **marele nostru Maestru George Enescu** a dat un festival în onoarea mea la care programul a fost alcătuit numai din compoziții de-ale mele, între care figura și **primul meu** *Concert pentru violină cu acompaniament de orchestră* dedicat **Maestrului** și executat de D-sa (sub conducerea mea) **într-un mod admirabil**, cu un succes și aclamațiuni de public entuziasmat (186) și ovațiuni...

În zilele de 3, 4, 5, 6 mai, **marele nostru ilustru Maestru George Enescu**, după ce a fost într-un turneu în America, unde a dat mai multe concerte cu mare succes în New-York, a dat la Iași, la Teatrul Național, patru concerte cu același mare succes ca întotdeauna, când vine la noi. Astă dată l-a acompaniat tânărul pianist **Caravia** care a devenit **sub auspiciile Maestrului** un excelent pianist și totodată un acompaniator ireproșabil. La ultimul concert au executat ambii artiști *Sonata Kreutzer* de **Beethoven**, pe dinafară, lucru care oricum ar fi, **e de admirat**. Pentru **Maestrul Enescu** nu e de mirat, deoarece a dovedit-o la toate concertele, fie ca violonist concertator, fie ca dirigent de orchestră, unde a executat câte 10-12 bucăți pe dinafară și a dirijat 3-4 simfonii și uverturi la fiecare concert, la un ciclu de concerte. A dovedit că are o memorie **formidabilă** și **nemaipomenită**. Am

https://biblioteca-digitala.ro

spus-o de nenumărate ori, de câte ori a concertat la Iași, că **e un geniu muzical**. E violonist (187) eminent, pianist tot așa de bun și compozitor de un talent de invențiune și știință excepțională, rivalizând cu cei dintâi compozitori moderni. Toate compozițiunile D-sale sunt frumoase și sunt deja foarte multe. Având de-abia 42 de ani, are timp să compună încă multe capodopere care vor rămânea o podoabă a literaturii muzicale pe toate tărâmurile. A terminat acum prima sa operă dramatică: *Regele Oedip*. Păcat că nu e un subiect românesc, dacă ar fi un subiect românesc poate că n-ar avea noroc, ca și operele mele să fie reprezentate, cu toate că Maestrul are un talent mai mare decât al meu și o influență mai mare în societatea noastră. Cât de mare să fie artistul, dar trebuie și o **mare porție** de noroc, ca să renteze în lume...

Astăzi după ce am spus despre concertele și calitățile **Maestrului Enescu** și pe care le-am spus de nenumărate ori la alte ocaziuni, n-am decât a declara, că nu s-a întâmplat nimic până (188) astăzi, 18 iulie 1923, care să merite o atențiune mai mare, fiind numai lucrături, intrigi și cabale displăcute ce mă privesc și se țin de ghinionul meu, pomenit la începutul acestor însemnări. Oamenii, adică colegii mei din București, toți de la A până la Z, au făcut toate chipurile, ca să nu se reprezinte opera mea *Petru Rareș*. De ce atâta ură nu știu. Cum am spus: Facă și D-lor. Cine-i oprește?

D-nul Scarlat Cocorăscu, care a publicat în **„Adevărul"** un foarte frumos articol în privința aceasta, mi-a scris o scrisoare foarte afectuoasă în care îmi spune că opera mea **trebuie** să se reia (după 23 de ani) și că nu se va liniști până nu va vedea-o iară pe scena Operii Române a Statului. El, care devenind Director general al Operei la început mi-a scris imediat să-i trimit pe *P.[etru]R.[areș]*, (189) din păcate însă a fost îndepărtat **mișelește** din acest post cu toate că a avut contract în toată regula. D-nul George Georgescu, excelentul șef de orchestră, care s-a distins și în străinătate, a fost numit în locul său. Fiind însă șapte capelmaeștri la Opera Română, se înțelege de la sine, c'au fost șapte indivizi care au lucrat în contra operei mele și care stă în arhiva Operii **de doi ani**, fără să se gândească cineva la ea. Să vedem acum, ce rezultat vor avea interesul și demersurile D-lui Cocorăscu pentru mine. Mă îndoiesc ca rezultatul să nu fie același. **Sunt prea mulți oameni răi și intriganți** la cârmă, ca să reușească cineva în folosul meu. Vom vedea!? *Qui vivra, verra!*

Suntem la 13 septembrie 1923 și încă nu s-a mișcat nimeni. Intrăm în stagiunea a 3-a de când e opera mea *P*[etru] *R*[areș] la București și a fost cântată de D-nii Otescu și Alessandrescu, dar rezultatul părerei D-lor încă nu-l știe nimeni. Probabil că va fi negativ. Mă aștept deja cu siguranță la așa ceva. În fine, m-am deprins (190) deja! Să le fie de bine sau de rău, cum va voi Dumnezeu. Am auzit că și D-nul Otescu a scris o operă. Acum e mai sigur însă, că nu se va da a mea. Și D-lui e capelmaestru la Opera românească **a Statului**!! Ce să mai vorbim. Cum a fost până acum, așa va fi și în viitor. Amin!! **E păcat când în țară la noi, ai lucrat sau făcut ceva**!!!! Rămâne tot la dosar sau arhivă!!

De la 13 septembrie 1923 până astăzi în 9 noembrie 1923 n-a fost nimic mai important de semnalat. Viața din toate zilele a rămas tot așa de monotonă, cu necazurile și cu elevi care-ți rod sufletul De diferite boli în familie, nici nu mai e vorba. Erau de ajuns!!

Interesante în privința muzicei au fost concertele lui George Boskoff, un copil al Iașului care de mulți ani n-a mai venit la Iași. N-a pierdut mult. **Iașul** nu s-a

https://biblioteca-digitala.ro

schimbat, numai doar că după război a sporit populația de la 70.000 la 150.000 de locuitori și că e neglijat de **toți**, de la **cel mai mare** până la cel mai mic. Scumpetea e grozavă și lumea **rea** și **obraznică**!! Ziarele nu conțin decât escrocări, asasinate, furturi, deraieri de trenuri cu (191) morți și răniți și crime multiple! Primăria nici nu-și bate capul și se ocupă de cai verzi pe pereți și autoritățile își caută de **interesele lor personale**, poliția și negustorii își fac de cap și noi ăștilalți, suferim. E o gospodărie generală, să-ți pui mâinile în cap. Și apoi, se spune al 2-lea și afacerile neoneste **pe cel dintâi**... Și toate la un loc, rezultatul nenorocitului război! **Să-l pedepsească Dumnezeu pe acel ce l-a stârnit**!!!!!

În privința artei muzicale stăm iară **prost**. Rareori câte un concert sporadic, mai mult sau mai puțin vizitat. Concertele simfonice au încetat din cauză de lipsă de mijloace. Are să aibă loc un concert vocal al unei Societăți muzicale din București, sub conducerea Maestrului de Cor D-nul Stoicescu (pe care nu-l cunosc, n-am auzit de el), în onoarea aniversării de 20 de ani a regretatului profesor și Maestrul corului Metropolitan. La timp voi relata reușita acestui Concert. Cu această ocazie pot face o mică schiță biografică (192) a fostului meu coleg și urmaș la Directoratul Conservatorului de muzică din Iași. **Gavriil Musicescu** (adică Musicenco) e de origină rusă, născut la Ismail în Basarabia și adus de Episcopul de Roman, **Melhisedec**, în România nu știu cu ce ocazie. Prietenul meu George A. Sturza - Miclăușanu, din ținutul Romanului, mi-a spus odată (e mult de atunci) că a văzut pe băiatul Musicenco (vizitând pe Episcopul Melhisedec la Roman), în casa Episcopului. Cum a venit la Iași, cum a intrat ca cântăreț în corul Metropolitan nu mai știu, atât îmi aduc aminte că a fost primit de tatăl meu **Francisc Caudella** (care era Director la 1864 al Conservatorului în curtea bisericii **Dancu**) ca elev la clasa de armonie, ținută de profesorul **Soltiș** și la clasa a 2-a de violină-violă a profesorului **Gustav Wagner**, atunci înființată împreună cu clasa de declamație, profesor **Mihai** (193) **Galino**, distinsul artist dramatic. Prin Episcopul Melhisedec, **Gavriil Musicescu** a primit o bursă **din partea guvernului rusesc** și a stat **2 ani** la Petrograd, unde a făcut armonia și compoziția cu profesorul Hunke, care era profesor la Conservatorul din Petrograd. Înainte de a pleca la Petrograd, a luat lecțiuni la Hunke prin corespondență. Revenind la Iași a fost numit **prin concurs**, Maestrul Corului Metropolitan. Îmi aduc aminte că sărmanul meu tată a fost tratat necuviincios de D-nul **Vasile Alecsandrescu-Ureche** pentru că a solicitat de la el, numirea lui Musicescu. Dumnezeu să-l ierte pe D-l Ureche!!

Și Musicescu a trimes la concursul imnului național, publicat în **Monitor**, ca și noi, cu toți compozitorii din București și Iași, un imn național. Cu ocazia aceasta e interesant să descriu legenda întreagă, tribulațiile și peripețiile prin care a trecut (194) **sărmanul Imn** național român al D-lui **Eduard Hübsch**, atunci la începutul carierei sale, șef de muzică la Regimentul lăncierilor în Iași. Trecut la București a avut câmpul larg și protecțiuni multe prin care a putut ajunge acolo, unde a ajuns... Nefiind **frumos** și **creștin** de a vorbi **rău de morți**, n-am s-o fac nici eu și am să mă țin în limitele cuvenite de tot ce s-a petrecut, începând cu venirea lui Hübsch la Iași, din Buda-Pesta, ca violonist la Opera italiană, atuncea sub direcțiunea lui Victor Delmary. Vogoridi era caimacan. Ce a fost și cum s-au petrecut lucrurile? Aceasta o păstrez pentru mine. E**u o știu**. De Vogoridi, Hübsch a fost numit șeful muzicii lăncierilor, care a trecut la București. Scurt timp după trecerea sa la București, s-a publicat concursul pentru un **quasi Imn pentru prezentarea**

https://biblioteca-digitala.ro

armelor. Asta a fost după alegerea lui Vodă Cuza la 1859 ca Domn și după proclamarea Unii a Principatelor: Muntenia și Moldova. La 1858 m-am întors cu părinții mei, după ce am stat 10 luni de la 1857-1858 la Paris până în mai și am luat 20 de lecțiuni de vioară cu vestiții profesori la Conservatorul din Paris **Delphin Allard** și 15 lecțiuni la **Lambert Massart**, recomandat (195) nouă de **Henri Vieuxtemps**, la care am stat 8 zile la el în casă, în proprietatea sa în orășelul Dreieschenheim lângă Frankfurt pe Main, și în care timp mi-a dat în fiecare zi o lecție. Tata avea intenția să mă lase atunci, deja la el, pentru a termina cu el studiile mele, dară **n-am avut noroc**. Vieuxtemps a plecat pentru a 2-a dată în America. (Iară ghinionul meu obișnuit care m-a persecutat de atunci deja.) Și așa ne-a recomandat lui Massart la Paris. Tatăl meu care avea o deosebită simpatie pentru **Allard** m-a dus la Allard, la care am luat **20 de lecțiuni** cu gândul ca în Ianuarie să fiu primit la Conservator. M-am îmbolnăvit însă, încercând la marele magazin de haine **„Au prophête"**, „un coin de feu", de tifos și așa am stat în loc [bolnav] de „au coin de feu" în pat, 2 săptămâni. Boala mi-a luat tot gustul să mai învăț la Paris și ne-am întors, tata, mama și cu mine în țară și direct la țară la Scheia, în iubita și onorata familie binefăcătoare Costăchiel Sturza, unde fusese tatăl meu profesor de piano și mai mult, prietenul casei timp de 19 ani. Ne-a (196) primit cu brațele deschise. Așa am petrecut până în toamna 1859 la Scheia **într-un adevărat paradis**, lucrând și studiind vioara. După un timp însă, simțeam că nu sunt aceea ce vroiam să fiu, și așa tatăl meu a rugat pe **Cuconul Costăchiel** și pe **Cucoana Catinca Sturza** de la Miclăușani, cumnata D-sale, să permită să mă întorc la Berlin iară cu tinerii mei prieteni **Mitică, Matei** și **Iorgu Sturza**, ca să mai studiez vioara și să termin cursul de armonie și compoziție cu fostul meu profesor, Carol Böhmer. Boerul și Cucoana Catinca au permis cu plăcere, și ala am avut la Berlin ocazia să întâlnesc pe **Vieuxtemps** la care m-am dus în septembrie, după 10 luni de Berlin și am terminat studiile mele la Frankfurt. Apoi, a venit concertul meu în 11 aprilie 1861 în sala **Pleyel** la Paris etc., etc., restul l-am istorisit pe la începutul memoriilor mele...

Revin la legenda **imnului național**: După ce se cânta la (197) fiecare ocaziune în prima formă, adică: ca un fel de marș triumfal pentru prezentarea armelor. Mai târziu, la 1866, când a venit Prințul Carol de Hohenzollern, ales de Domnitor al României, Eduard Hübsch a fost numit Inspector al muzicilor armatei și suit la gradul de Maior. Și aceste numiri și distincțiuni, au cântecul lor. Mie, mi le-a istorisit **Capelmaestrul Talocici (?). Prin urmare sunt autentice**, dar nu vreau să le mai înșir, tot din cauză că trebuie să lași morții, să se odihnească... Dară acuma, ce-a fost culmea tuturor peripețiilor prin care a trecut **imnul românesc**, este că **marele nostru poet Vasile Alecsandri** a scris cuvintele la acest Imn, pe melodia compusă de un străin și încă ce străin. Hübsch a fost **„ungur și evreu". Tocmai națiunile cele mai urâte de Români!!!** *„Ce n'est pas assez de **savoir**, mais il faut savoir faire."* Așa e la noi, în (198) țară. **Trebuie să faci de toate!!** M-a costat **foarte mult** și au trecut **mulți ani** până m-am decis să le spun pe toate, dară **adevărul** și **istoria** nu cruță pe nimeni... Dumnezeu să mă ierte și pe mine și pe Maestrul **Eduard Hübsch.** (Regret că mă chiamă și pe mine: Eduard!...)

Am citit în **„Mișcarea"** din 23 decembrie 1923, că comemorarea fostului meu prieten și coleg Gavriil Musicescu, dat de D-nul Ștefan Stoicescu (un fost elev al lui Musicescu) cu corul D-sale din București la Teatrul național, dară n-am putut asista din cauza timpului rău și răgușelei mele, și c'a reușit pe deplin. Am avut și

https://biblioteca-digitala.ro

eu onoarea de a sta pe afișul concertului D-sale, dar se vede că un Domn, iscălit sub darea de seamă făcută în „Mișcarea" **„Banca VI"** n-a găsit de cuviință să mă treacă și pe mine (bătrân muzician și compozitor), alăturea cu cei mai tineri. Se înțelege, că unui om ieșit din modă, i se dă cu piciorul. **Atâta pagubă**. Le va veni și lor rândul. Mie mi s-au făcut destule onoruri în viața mea. *Tempi passati.* (199) „La coșniță", cum spune peticarul din Paris.

Anul 1924

18 ianuarie. A trecut iară un an, ca toate celelalte cu displăcerile, necazurile, peripețiile și decepțiunile sale. Plăcerile și contrariul [sic!] din toate acestea cântăresc **așa de puțin** în cântarul vieței, că nici nu poți să le pui la socoteală. Trec ca o nălucă sau un nour. De aceea nu le socotesc nici eu. Au fost prea puține, ca să le iei în considerare.

În ce privește viața cotidiană, e așa de monotonă și uniformă, că trece și ea neobservată. Întâmplări sporadice artistice sunt aproape zero. Din când în când, se mai rătăcește câte un artist mare ca **Maestrul nostru cel mai mare, George Enescu**, sau unul mai puțin mare, ca **George Boscoff** (tot George și tot moldovean!!), dară ce are a face. Situațiunea în genere și atmosfera nu se schimbă, rămâne aceea din an. Nu vedem nici un progres sau vreo schimbare simțitoare. Tot șarlatanismul, fanfaronada și **afacerile necurate domină**. Viața nu mai are nici o atracțiune estetică și de un sentiment mai înalt și nobil. Numai realismul, egoismul și ipocrizia mai au cuvântul. (200) Talentul adevărat, dară modest, stă la dos și aroganța merge înainte și se ridică la nivelul reputațiunei, poziției sociale și c'un cuvântîșsi ajunge scopul și reușește în tot ce apucă și întreprinde. **Departe am ajuns**!! Și foarte trist lucru și ăla are să rămâie și va merge înainte. Unde sunt timpurile de acum 60 de ani, când m-am întors în țară. Și atuncea nu erau toate aur, așa în țară ca și în străinătate, dar nici a suta parte ce e astăzi. Când vezi ce se petrece **în toate**, îți pierzi cumpătul și curajul s'ar trebui să faci și tu așa **dacă poți**, dară nu poate să-și calce fiecare **pe inimă** și **conștiință** în așa mod, ca să nu mai joace nici un rol, nici una, nici alta și așa ruginești înainte și ajung **mari** și joacă (201) un rol **important**. N-are fiecare norocul acesta, mai ales eu, care nu sunt născut **sub o stea norocoasă**, cum am spus la începutul acestor însemnări...

19 ianuarie. În timpul vacanțelor de Crăciun am cântat cu fiica mea, Marika, care e o excelentă pianistă și o perfectă deșifreuză **„a prima vista"** (nu cum spun mulți, prostește) „la prima **vizită**". Chiar pe scenă a spus-o un bun artist, altfel. A murit sărmanul într-o vârstă verde, putea să mai funcționeze încă mulți ani. I-am spus eu: Prietene, de ce nu mă întrebi, dacă ai de spus ceva în rolul care-l joci, ce privește muzica, în loc să spui lucrul pe dos și **să te faci ridicol**!...

Vineri 25 (st. n.), / 12 (st. v.). N-am început **bine** anul nou 1924. Întâi că nu sunt **sănătos**. Nu știu ce e. E stomahul, nervii, reumatismul, guta? Sau toate la un loc! Noutăți rele: Moartea (202) prietenului meu Alfred Grünfeld, renumitul artist pianist. A murit acum, în curând, la Viena – adorat și admirat – la 70 de ani de op pneumonie. Mi-a părut din inimă rău. A 2-a noutate rea, e moartea prietenei mele din copilărie – Ana Ries – fiica iubitului meu profesor și al doilea meu tată. Sora prietenului meu, Ferdinand Ries, care a murit și el. Eram de o vârstă. Și a unicului

https://biblioteca-digitala.ro

său frate, Franz, care a mai rămas. Are 6 ani mai puțin decât mine. Erau cinci frați: Ludovic, Eduard, Adolf, Ferdinand, Franz (care mai trăiește și eu un minunat compozitor) și sora lor Ana, care a murit sărmana, acum de scurt timp, la vârsta de 81 de ani. Dumnezeu s-o ierte, era ca o soră pentru mine. Am crescut la un loc, când eram în casa profesorului meu Hubert Ries la Berlin de la 1854 până la 1857 când m-am dus cu tatăl meu la Paris. Mama a venit în urma noastră la Paris, unde am stat 10 luni și am învățat cu Delphin Allard și Lambert Massart și am avut tifos care m-a desgustat de tot de Paris, având în gândul meu să termin studiile mele cu Vieuxtemps unde am și ajuns la 1860, când m-am dus cu Mitică, Matei și Iorgu Sturza și Dr. Câmpeanu iară la Berlin și am mai luat lecțiuni de vioară cu Papa Ries și am terminat compoziția cu Carol Böhmer. Vieuxtemps a venit (203) la Berlin pentru concerte și nu l-am mai lăsat.

În septembrie 1860, m-am dus la el la Dreieschenheim lângă Frankfurt pe Main. Am stat cinci luni cu el, și în februarie 1861 m-am dus cu tata la Paris, unde mi-am dat Concertul la 11 aprilie în sala **Pleyel** (aceste toate le-am mai scris, dară tot le repet și îmi amintesc, cu mare plăcere).

Astăzi 11 februarie 1924 (29 ianuarie stil vechi), sunt mai mult de trei săptămâni de când sunt bolnav de reumatism, gută, răgușală, etc., etc. și mai știu doctorii ce. De câteva zile, mă simt mai bine și voi relua, „petit à petit", lecțiunile mele acasă. Lumea, prietenii, elevii și elevele s-au arătat foarte amabili și simțitori la boala mea. Le mulțumesc din inimă pentru toate atențiunile generoase ce mi-au trimis și mai ales onoratei Doamne Zoe Mârzescu și fostului meu elev R. Drăghici **plin de inimă și recunoscător** pentru nobilele intențiuni ce le au pentru mine și familia mea. Dumnezeu să le dea bine, sănătate și o viață lungă și fericită la toți care-mi fac bine și se gândesc cu bine la mine. Amin!!

Ceilalți care-mi fac și mi-au făcut rău, vor căpăta ce merită. (204) Le vine rândul la toți!! Dumnezeu e mare și drept!!

La 24 februarie (azi e în 28) a fost o lună de când sunt bolnav și stau în casă, fără să dau regulat toate lecțiunile mele măcar acasă. În oraș m-am decis să nu mă mai duc, mai ales că și medicul și familia, și **mai ales fata mea Clara**, nu-mi mai permit să dau lecțiuni în oraș. Și soția mea e de părere (mai cu jumătate gură) să nu dau lecțiuni în oraș. Marika nu-și spune părerea, fiindcă nu se amestecă, dar e și ea de părerea Clarei. **Sunt fete cu multă inimă și mă îngrijesc, ca pe un copil. Dumnezeu să le ajute și să le dea bine, noroc și sănătate, că nu prea au nici ele!! Noroc și sănătate!!**

Ce fac eu toată ziua? Treabă, nu prea multă. Mi-a fost rău iară, de vreo două ori. Mi se pare că nici doctorii nu prea știu (205) ce-mi lipsește. E reumatismul, guta, stomahul, inima, amorțeala (adică paralizia coardei vocale din stânga) sau toate la un loc și mai ales vârsta de 82,3/4 de ani. În toate cazurile, răgușala mă supără foarte mult, la vorbă mai multă. Mă obosește când dau lecțiuni, de aceea am mai concediat din ele. Cu părere de rău, fiindcă sunt obișnuit să lucrez. Toată viața mea, începând de **la 20 de ani** am fost foarte activ, prin urmare mi-e teribil, că nu mai pot așa cum aș voi. Dară trebuie să mă supun. Vine un timp când trebuie să te supui și să te gândești, că nu mai ești ce-ai fost și trebuie să te cruți. Mă voi supune și eu, ca alții de vârsta mea și voi face numai ce-mi va fi cu putință. **Dumnezeu e mare și milostiv**. Numai atâta doresc din toată inima, cât voi trăi să pot lucra, să nu mai stau degeaba în drumul oamenilor și să nu chinuiesc prea mult **sărmana** (206) **mea familie!!...**

https://biblioteca-digitala.ro

2 martie 1924. Astăzi **după șase săptămâni** (fără două zile) am ieșit pe un timp admirabil cu Clara, *garde malada* mea credincioasă (numai păcat, că nici ea nu se simte bine cu intermitențele ei, pentru că prea multe are și ea pe capul ei, cu gospodăria și bucătăreasa care e o Xantipă a dracului), mica mea preumblare prin jurul Medianului Sft. Spiridon mi-a făcut mult bine, dară tot obosit puțin, dar mâncarea la prânz mi-a plăcut foarte bine și am tras și un somn bun după masă.

A da Dumnezeu, **că e bun și mare**!! La noi toți iară sănătate și voie bună, mai ales copiilor, **că lor le trebuie mai ales.**

P.S. 6 martie. Trebuie să mai adaug la cele spuse la 11 februarie că în ziua când s-a auzit (sunt acum 6 săptămâni) că m-am îmbolnăvit, s-au alarmat toți prietenii și foștii mei elevi. Domnul Gică Ionescu (procuror venit din partea Jokei Clubului cu un prezent [premiu] de 5000 lei). D-l profesor Dr. George Bogdan cu 1000 lei (auzise că sunt paralizat!!!). D-nul Weisengrün cu D-na, cu două (207) mii două sute de lei de la banca **„Dacia"**- Iubitul meu fost elev, Romeo Drăghici, inițiatorul și fondatorul fondului Caudella pentru a-mi cumpăra o căsuță (slabă nădejde) cu 500 de lei. Generoasa și distinsa Doamnă Zoe Mârzescu mi-a trimis alt car de lemne și o mare cantitate de zahăr. Din alte părți am primit semne de atențiuni și interes pentru sănătate. Lumea s-a purtat, cum nu se poate mai generos și afectuos. Și ieri, în 5 martie, fosta profesoară de canto la Conservatorul din Iași, D-na Jeny Ciolac, acum profesoară la Craiova și Temesvar, mi-a trimis 400 de lei, rezultatul Concertului dat de dânsa cu concursul D-nei Giuriade, directoarea Conservatorului și D-na Kiricescu, născută Popp. Era vorba, ca și profesorii Conservatorului din Iași să dea un festival pentru mine, numai cu compoziții de ale mele, dar a căzut intenția în baltă. Se vede că nu s-au înțeles D-lor între ei. Armonie colegială!!... D-na Ciolac n-a făcut multă vorbă, ș-a făcut treabă, un rezultat splendid pentru care o felicit și sunt recunoscător pentru **nobila și colegiala D-sale inițiativă.** (208)

Summary

Beyond all doubts, the second part of the manuscript ***Memoirs*** of Eduard Caudella is more interesting, as the maestro deeply involved himself in the Romanian artistic movement of the early twentieth century, in the issues of musical education (in Iasi), in his spiritual relationship with George Enescu, and above all, in the aesthetics matters of the contemporary Romanian and universal music. Caudella's notes lasts to the verge of his death. Therefore, at 80 years old, he could express his joy for having survived enough to see the Great Union of Transilvania with Romania (December 1st, 1918). We may say that the last part of his ***Memoirs*** is a vivid and painful and relevant picture of the musical life in Iași, which will be very helpful in order to achieve further analyzes and synthesis of the artistic movement and local musical education. From 1913, to1918, (during World War I), the maestro stopped writing. Immediately after The First World War, Caudella started to write down again, to the thread close to the moment of his death (15 April 1924). Mirror of a dramatic age of the Romanian musical life, the ***Memoirs*** of Eduard Caudella stands as a staggering document telling about a dynasty of some Romanian high professionalism creators who fought for emancipating the Romanian art, according to the European culture.

https://biblioteca-digitala.ro

BIZANTINOLOGIE

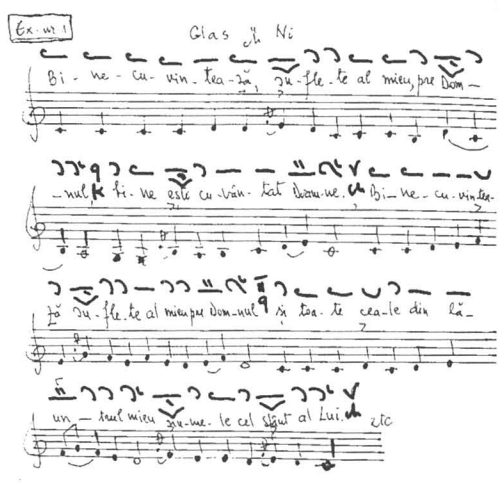
Vasile VASILE

NECTARIE FRIMU, ARHIEREU DE TRIPOLEOS (II)

Precizarea tipului în care se încadrează unele cântări ale *Antologiei,* creații sau tălmăciri, ne ajută la **stabilirea laturii componistice propriu-zise a lui Nectarie Frimu.**

Care sunt aceste **cântări menționate ca aparținând cu certitudine lui Nectarie Frimu?** Iată lista lor, extrasă din cartea tipărită: **chinonicul zilei de vineri** - glasul VII - *Mântuire ai lucrat...*- (pp. l71 – 173) și **cel de sâmbătă** - *Fericiți sunt pre carii i-ai ales...*- glasul VIII (pp. 175 - 178); **heruvicul** *Acum puterile...*- glasul VII (pp. 334 - 335), **chinonicul** *Gustați și vedeți...* – glasul VII (pp. 337 – 359).

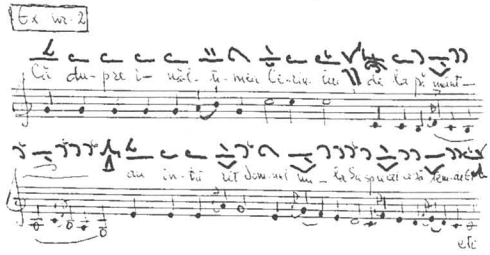
Întrebarea ce-și cere răspuns este: care dintre cele ce nu au indicat autorul aparțin lui Nectarie Frimu? Pentru a răspunde acestei întrebări mai trebuie analizate celelalte cântări nemenționate ca traduceri și unele care ar putea proveni din mai vechi traduceri în limba română.

Tradiția atribuie lui Nectarie Frimu una dintre cele mai reprezentative cântări bizantine în limba română, al cărei izvor grecesc dacă există, nu e citat și nici nu a fost identificat anume **Psalmul 102** - *Binecuvintează, suflete al meu, pre Domnul...*, din care citățm începutul.

După cum se vede din exemplul citat, **principalele elemente stilistice ale creației prezentate** dar depistabile și în alte creații asemănătoare care-i aparțin, au în vedere **melodia care este silabică,** de o concizie exemplară, cu intervale simple de prime, secunde și terțe, foarte apropiată de forma recitativică; **accentele melodice sunt cele prozodice.** Planurile melodice urmăresc sporirea expresivității textului, fragmentul supus analizei încheindu-se pe nota de bază a glasului VIII; al doilea plan, repetând textul frazei inițiale, are cadența pe

https://biblioteca-digitala.ro

treapta secundă şi urcă în partea mediană a scării, pentru a se încheia pe treapta de pornire.

O stihiră de mare expresivitate o întâlnim în cel de-al X-lea stih, el confirmând **intuiţia psaltului** care anticipă şi pe acest plan pe Anton Pann, cel care formula cele dintâi **reguli de componistică** în muzica noastră de factură bizantină: înălţimea cerului este redată muzical prin desfăşurarea melodiei centrând pe octava de sus, pe care face şi o cadenţă imperfectă. Coborârea pe pământ sugerată de text se face prin saltul de octavă, puţin obişnuit în muzica bizantină dar foarte expresiv aici şi potenţat şi prin temporalele de augmentare şi ornamentare antichenomei:



Intrând în detaliile structurilor melodice ale acestui adevărat poem muzical - liturgic, se poate observa că primele nouă stihuri au o construcţie asemănătoare, cu ambitusul melodiei centrând spre limita de jos a scării, cu o cadenţă pe *ke*, înlocuită uneori cu debutul pe *di* de jos şi cu cadenţe pe *pa* şi *ni*. Fragmentul citat mai sus aduce noutatea amintită, după care mai multe melodii păstrează zona superioară a scării, pentru ca la al 14-lea stih să revină construcţiile de la început cu debutul melodiilor pe *di* de jos, cadenţa imperfectă pe *ke* de jos şi cea perfectă pe baza *ni*. Fragmentul melodic ce urcă până la octava de sus a bazei glasului, revine la fragmentul nr. 17, unde e vorba de tronul, sau scaunul de judecata stabilit de „Domnul în cer", dar aici nu mai apare un salt de octavă, ci melodia coboară lin pentru a lăsa în prim plan tronul ceresc stăpânind peste toate. Nota de variaţie reapare, dar cu alte mijloace: **o modulaţie în glasul cromatic II** pentru textul „cei puternici la virtute", după care finalul poemului revine la melodica obişnuită, coagulând cele 20 de fragmente melodice corespunzătoare celor 20 de stihuri ale psalmului (din cele 22 de stihuri ale psalmului, câte două sunt reunite muzical, rezultând numai 20 de fragmente melodice: versetele 8 şi 9 şi apoi 13 cu 14 sunt reunite printr-o singură melodie).

În 1846, Nectarie Frimu, ajuns între timp arhiereu de Tripoleos, îşi vede tipărită la Iaşi, în tipografia Mitropoliei prima parte a lucrării sale, cuprinzând cântările vecerniei şi ale utreniei, reunite într-un singur volum intitulat ***Carte de cântări bisericeşci, tomul întâi şi al doile(a),*** *tradus din originalurile greceşci în limba moldovenească şi dat la lumină acum întâiaşi dată în zilele ocârmuirii Prea luminatului şi Prea Înălţatului nostru Domn, Mihail Grigoriu Sturza V(oiev(o)d, Cu blagoslovenia Înalt Preasfinţitului Arhiepiscop si Mitropolit (al) Sucevei şi Moldaviei, Kirio Kir Meletie (...); Prin osârdia Preasfinţitului Arhiereu Nectarie Tripoleos, Iaşi, în tipografia Sfintei Mitropolii, 1846.*

https://biblioteca-digitala.ro

Remarcăm chiar din titlu mici regrese fața de tipăritura din 1840: traducerea este în limba „moldovenească", mitropolitul Meletie dă numai „blagoslovenia" nu și „ajutor(i)ul", care putea fi tot al fostului mitropolit Veniamin, retras la Mănăstirea Slatina, în 1842 și decedat în 1846; „osârdia" lui Nectarie nu mai este însoțită și de „aplecarea", acestea fiind egale pentru întreaga lucrare. Este **prima carte cu semiografie muzicală apărută în tipografia de la Mitropolia din Iași**, renumită pentru cărțile patronate de Veniamin Costache - și prima antologie completă[62].

Ea va fi urmată, la scurt timp, în 1848, de reeditarea *Theoreticonului* lui Macarie și de ediția a doua, mult îmbogățita cu cântări ale lui Dimitrie Suceveanu, a *Anastasimatarului* și *Irmologhionului*.

Dacă *Liturghierul,* numit impropriu de unii *Heruvico - chinonicar*, a fost pomenit de mulți cercetători, *Vecernierul* și *Utrenierul* s-au bucurat de **o atenție redusă**, printre cei care le citează numărându-se doar **Petre Vintilescu**, în sinteza sa consacrata poeziei imnografice și cântărilor bisericești: „În 1840, ierodiaconul Nectarie Frimu, psalt în episcopia din Huși, a așezat pe note *Cântările Liturghiei.* Același lucru îl făcu el pentru cântările utreniei, în anul 1846, când era arhiereu[63].

Imnologul îl înscria pe Nectarie Frimu pe linia „inaugurată de Macarie", continuată „mai ales în Moldova", citându-l după Ioniță iconomul, care a tradus pe la 1837 „melodiile slavelor și idiomelelor din Triod", lucrare rămasă în manuscris.

În locul prefeței analizate în paginile anterioare, aici apare cuprinsul lucrării, „însămnare de cele ce să află întru aceasta carte", cântările fiind grupate pe cele două servicii de cult: vecernie și utrenie.

Principalele cântări ale vecerniei tipărite de Nectarie Frimu sunt: **anixandarele** - varianta lui Gheorghe Paraschiade, protopsaltul Mitropoliei Moldovei - ***Fericit bărbatul...,*** în două variante, prima neavând precizată sursa și cuprinzând „numai stihirile cele alese precum să obicinuiește a să cânta mai îndeobște" - glasul VIII; cea de-a doua - în același glas, dar altă variantă melodică și cu toate stihirile - creație aparținând în forma originală lui Hurmuz Hartofilax, **hekragariile pe glasuri** ale lui Iacov Protopsaltul, ***Lumina lină***...- glasul II, **prochimenele săptămânii,** toate fără precizarea autorului, **troparul litiei** al lui Hurmuz Hartofilax, (cu terireimuri, ce înlesnesc trecerea dintr-un glas într-altul, în toate opt și cu modificarea tacturilor în interiorul fiecărui glas).

După „sfârșitul tomului întâi" urmează rânduiala utreniei, cuprinzând: **troparele după canonul troiecinicului** - glasul II, **slujba acatistului,** în trei variante, ultima - mai concisă, republicată de Dometie Ionescu, la sfârșitul secolului[64], urmată de *Porunca cea cu taină...* - și într-o lucrare și în alta - **condacul** *Apărătoarei Doamne...*- în două variante, ambele în glasul VIII - ***Iată Mirele vine în miezul nopții...***din săptămâna Patimilor - precedată de *Aliluia...,* ambele în două variante, ultima „mai scurt" - **slave de la Stihoavna Miercurii cei mari –** *Doamne, femeia ce căzuse în păcate multe...,* **polielee** de Ioan Protopsaltul, Daniil Protopsaltul, Grigorie Protopsaltul și alte versiuni mai scurte, cu autori neprecizați (este vorba de *Robii Domnului...),* **Psalmul - *La râul Vavilonului...,*** al lui Hurmuz, glasul III, **mărimurile (veliceaniile)** la Nașterea Maicii Domnului, **binecuvântările** - glasul V, **antifoane la praznice** și sărbători - *Din tinerețile mele...*- glasul IV, **Psalmul 50 -** *Miluiește-mă, Dumnezeule...,* în două variante melodice - glasul II și VII, al doilea având menționat numele autorului - Hurmuz, *Ușile* ***pocăinței...***- din perioada Triodului, de Petru Lampadarie - ***Ceea ce ești mai cinstită... -*** pe opt glasuri, **pasapnoariile** lui Ioan

https://biblioteca-digitala.ro

Protopsaltul, pe fiecare din cele opt glasuri, cele **unsprezece stihiri ale Învierii** (voscresne)**, doxologiile** lui Petru Lampadarie - câte una pentru fiecare glas, urmate de altele două, a lui Hurmuz Hartofilax - glas VII și a lui Grigor(i)e Protopsaltul - glasul VIII. Slujba Utreniei se încheie cu **Cântarea ce să cântă când să îmbracă mitropolitul sau arhiereul în mijlocul bisericii** - *De demult proorocii...*- facerea lui Ioan Cucuzel.

Cercetând în amănunțime acest catalog al *Cărții de cântări bisericești* putem constata faptul că alcătuitorul și traducătorul **apelează la variante originale semnate de autorități ale muzicii bizantine**: Ioan Cucuzel, Petru Lampadarie, Grigore Protopsaltul, Ioan Protopsaltul, Hurmuz Hartofilax ș. a. m. d., creațiile lor fiind probabil din cele „trase pe noua „sistimă" de Hurmuz, dar nu putem exclude și **utilizarea unor versiuni în „vechea sistima".**

Certă este ancorarea solidă a psaltului în idealul **realizării unui repertoriu cu caracter național**. Așa se explică **prezența mărimurilor** ale lui Filotei de la Cozia, Nectarie Frimu fiind „primul muzician psalt care notează și tipărește pripelele lui Filotei, preluând varianta în circulație în Moldova, în prima jumătate a secolului al XIX - lea" - cum aprecia regretatul Gheorghe Ionescu într-un pertinent studiu consacrat pripelelor de după polieleu și lui Filotei Monahul de la Cozia (sec. XIV - XV)[65].

În urmă cu două decenii melodia veliceaniei și a celor două pripele care urmează - pentru a forma ceea ce s-ar putea numi un model pentru mărimurile altor sărbători - „chipul precum să cântă veliceaniile lupă polieleu preste an" -l-a preocupat și pe Gheorghe Ciobanu, care le-a transcris în dublă notație - psaltică și guidonică, împreună cu *slavă...și acum...*, evidențiind că este vorba „de aceeași melodie"[66].

Ambii bizantinologi reliefează meritul lui Nectarie Frimu pentru imortalizarea prin tipar a celei mai vechi creații poetico - muzicale românești, în limba slavonă, limbă ce a permis circulația ei și la popoarele învecinate, el **fiind cel dintâi psalt care realizează acest transfer a poemului liturgic din forma orală în cea scrisă**, urmat apoi de Anton Pann, Dimitrie Suceveanu, Ghelasie Basarabeanu și de alți antologiști din secolul următor.

Nectarie se înscrie ca un element de legătură între această tradiție multiseculară și noile forme de difuzare a cântărilor bisericești pe care le oferea tiparul, incluzând în tomul său creații ale unor psalți contemporani greci dar mai ales români. Dacă în primul volum, alături de Nectarie mai apare doar Macarie și Petre Efesiu, în *Cartea de cântări bisericești* el face loc tânărului Dimitrie Suceveanu și dascălului acestuia, Gheorghe Paraschiade. Acesta din urmă este reprezentat de cunoscutele anixandare, care l-au preocupat si pe ilustrul lor înaintaș, Iosif, Ieromonahul de la Mănăstirea Neamț, așa cum am arătat nu de mult[67].

Gheorghe Paraschiade era la această vreme protopsalt la Mitropolia Moldovei, unde a fost adus de mitropolitul Veniamin și împreună cu care se retrage la Mănăstirea Slatina, călugărindu-se. Protopsaltul grec reprezintă un element de legătură între psalții care practicau vechea notație, cucuzeliană și cei care au îmbrățișat-o pe cea hrisantică, mult simplificată și accesibilă.

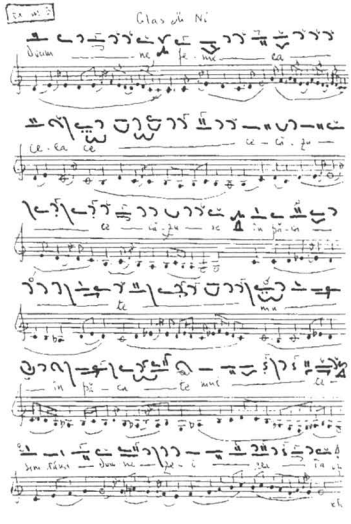
Argumentul cel mai convingător al situării lui Nectarie Frimu în categoria susținătorilor valorilor locale îl constituie polieleul *Robii Domnului...*- glasul al VIII - lea al lui **Nichifor, arhidiaconul Antiohiei**, ucenic al lui Iacob Protopsaltul, stabilit la începutul secolului, la Iași și autor al mai multor cântări, unele solicitate de mitropolitul Veniamin, printre care polieleul glasul VIII, păstrat în *Manuscrisul nr. 229 din Mănăstirea Xiropotamu* din Athos și în *Manuscrisul nr. 678 din fondul Bibliotecii Academiei Române*, sau

https://biblioteca-digitala.ro

anixandarele pe glasul VIII, aflate în *Manuscrisul nr. 318 din aceeaşi mănăstire athonită, Xiropotamu.* Nectarie Frimu include în antologia sa polieleul amintit, dar nu în forma originală ci „tras din sistima veche în metodul nou, de fostul protopsalt al Mitropoliei, G(heorghe) Paraschiadi, iar în româneşte de Sl(u)g(e)r Dimitrie Lampadar", care nu este altcineva decât Dimitrie Suceveanu, demnul său urmaş în dotarea stranelor bisericilor şi mănăstirilor din Moldova şi din Ţara Românească cu cărţile de cult muzicale necesare.

De altfel, *Cartea de cântări bisericeşti* a lui Nectarie Frimu poate fi considerată **pista de lansare a viitorului ilustru protopsalt** şi reprezentant al unuia dintre cele mai înalte piscuri ale muzicii bizantine în limba română – *Idiomelarul* - din care primele două volume au fost tipărite la Mănăstirea Neamţ, în anul 1856, anul morţii lui Nectarie Frimu, tipografia continuând linia deschisă de *Antologia* sa.

Prima creaţie a lui Suceveanu din cartea lui Nectarie este polieleul glasului al III – lea - *Robii Domnului*, „tradus de D(omnu)l Sl(u)g(e)r Dimitrie Lampadar (al) Sf(intei) Mitropolii. În titlul celor unsprezece voscresne (stihiri ale Învierii), numele traducătorului apare într-o altă formă: „D(omnu)l Sl(u)g(e)r Dimitrie Suceveanu" şi nu putem omite faptul că i se oferă tânărului protopsalt moldovean 20 de pagini pentru creaţiile sale (250 - 269). Următoarele 78 de pagini, până la sfârşitul cărţii (pp. 270 - 347) cuprind tot traduceri în româneşte ale lui Dimitrie Suceveanu, citat cu ambele titluri de sluger şi lampadar (în 1844 Suceveanu devine protopsalt în locul eliberat prin plecarea lui Gheorghe Paraschiade, ceea ce ne face să credem că Nectarie avea de multă vreme pregătite pentru tipar, cu vechiul titlu al lui Suceveanu, lucrările, care nu mai acceptă modificări). Este vorba de cele opt doxologii ale lui Petru Lampadarie, de altele două „dupre dorinţa unora, a lui Hurmuz Hartofilax şi a lui Grigore Protopsaltul, în glasul VII armonic şi în glasul VIII şi de cântarea lui Ioan Cucuzel – *De demult proorocii...*

Singura cântare care îl are menţionat ca autor pe Nectarie, fiind deci vorba de o creaţie propriu-zisă în accepţiunea muzicii bizantine, este **slava de la stihoavna Miercurii cei mari,** făcându-ni-se precizarea că este „prescurtată de cel între arhierei Nectarie Tripoleos". Preluăm din această cunoscută cântare - *Doamne, femeia ceea ce căzuse în păcate multe...*- glasul VIII, fragmentul de început, care ilustrează **utilizarea de către autor a modulaţiilor şi ornamentelor sugestive** pentru textul aparţinând Casiei Monahia (secolul al IX-lea). Fragmentul debutează cu invocarea Divinităţii subliniată de o melodică inspirată, urmată de o „cădere" în registrul cel mai grav al scării, tronsonul melodic reliefând „căderea" femeii în păcate grele. Pentru a ilustra cu mijloace muzicale motivul „căderii în păcate" autorul apelează la o dublă modulaţie prin folosirea ifesului şi a ftoralei cromatice, cu o balansare între diatonic şi cromatic în acelaşi registru grav. Am citat fragmentul până la tronsonul revenirii în sonorităţile glasului VIII, deteminată de textul ce trimite la descoperirea de către păcătoasă a Dumnezeirii.

https://biblioteca-digitala.ro

Ceea ce ne atrage în mod deosebit atenţia în cele două tomuri dedicate vecerniei şi utreniei este **apariţia multor dublete ale cântărilor menţionate ca „sindoma"/ „altul mai scurt",** exprimând preferinţa cântăreţilor români pentru stilul sobru, concis şi expresiv. În pofida acestor preferinţe, trebuie citate şi cântările cu teriremuri, mai ales pentru cele care modulează dintr-un glas în altul, cum este cazul **troparului litiei** - *Născătoare de Dumnezeu, Fecioară, bucură-te...* Trebuie semnalată prezenţa în cărţile lui Nectarie Frimu şi a unor **urme ale vechii notaţii, cucuzeliene**, cum ar fi apariţia apehemelor la unele cântări, scrierea epistrofului sub ison ş. a. m. d. Nu vom scăpa din vedere apariţia printre pronumeranţi a episcopului Sofronie şi a stolnicului Ştefan Păltinescu, protopsalt al Curţii domneşti, autorul studiului citat, referitor la istoricul muzicii bizantine din ţara noastră.

Putem aprecia că în general „traducerile muzicale" ale lui Nectarie Frimu au marele merit de a ţine seama de câteva repere semnificative: **dominarea textului şi găsirea unor modalităţi muzicale cât mai apropiate de sensurile acestuia,** menţinerea în limitele stilului muzicii bizantine chiar şi atunci când procedează la prescurtarea acesteia şi respectarea tradiţiilor înaintaşilor români, conjugate cu **găsirea unor noi soluţii pentru conturarea unor trăsături specifice româneşti care nu ies din matca bizantină.**

Ambele cărţi vor circula în cele mai diferite centre şi vetre de muzică bisericească din ţară şi din aşezămintele monastice athonite în prima parte a secolului al XIX - lea, dovadă că se găsesc astăzi în diverse biblioteci mănăstireşti sau de stat şi au dus în aceste aşezăminte cântările lui Nectarie. Unele vor fi preluate de antologii ulterioare şi vor fi copiate în diferite manuscrise destinate stranelor mănăstireşti sau bisericeşti. Marea lor circulaţie le-a asigurat o viaţă îndelungată. Cărţile în discuţie se găsesc astăzi în cele mai diverse **fonduri din ţară, de la Chişinău** şi în toate **aşezămintele monastice româneşti din Muntele Athos**: Prodromul, Lacu, Colciu, Sfântul Ipatie şi în chiliile multor călugări din Kapsala şi de la alte mănăstiri greceşti.

Aprecierile cântărilor tipărite de Nectarie Frimu se pot descifra şi din **preluarea lor în antologii reprezentative ulterioare**, în felul acesta ele întărindu-şi poziţia în circuitul interpretativ. Încă în secolul său pot fi citate două asemenea antologii reprezentative ale muzicii bizantine în limba română, amintite şi mai sus: *Utrenierul* si *Liturghierul* tipărit de **Ioan Zmeu**, în anul 1892[68] şi de *Antologia* lui **Dometie Ionescu**, tipărită în 1898[69].

În antologia lui Zmeu - cuprinzând „cele mai frumoase şi alese cântări al(e) mai multor însemnaţi autori bisericeşti" - **Nectarie Frimu este reprezentat de următoarele creaţii:** *Sfinte Dumnezeule...*- **la ieşirea arhiereului în mijlocul bisericii** - glasul II (pp. 184 - 185), **chinonicele săptămânale** traduse după Petru Peloponisiu (pp. 250 - 258), **chinonic la Liturghia Sf. Grigore** - *Gustaţi şi vedeţi că bun este Domnul...*- glasul VII - după Petru Lampadarie (pp. 297 - 298), **condacul Acatistului -** *Apărătoarei Doamne...*- glasul VIII – tradus de Nectarie Frimu, după al lui Petru Berechet – „acestea scăpându-se din vedere a se pune la rândul lor, s-a(u) pus aici" (pp. 3l0 - 3l2). În cea de-a doua culegere sunt preluate următoarele cântări ale lui Frimu: ***Doamne mântuieşte pre cei binecredincioşi...*** (p. 4), **axioanele** - glasul III (pp. 43 - 44), glasul IV (pp. 44 - 45) - glasul VII (pp. 47 – 48), *Pre arătător(i)ul...*(p. 269), *Să se îndrepteze...*- glasul I (pp. 243 – 244) – varianta publicată de Dometie Ionescu are câteva tronsoane melodice modificate.

Dintre **culegerile recente în care-şi fac loc creaţiile lui Nectarie Frimu** nu putem omite două: cea alcătuită de bizantinologul Gheorghe Ciobanu[70], în care sunt citate stihirile **Psalmului 102** – *Binecuvintează, suflete al meu pre Domnul...* (pp. 197 - 203), ce rămân poate cele mai cunoscute pagini ale psaltului huşean.

https://biblioteca-digitala.ro

Cea de-a doua este culegerea întocmită de Nicu Moldoveanu[71], în care reîntâlnim aceleași stihiri (pp. 76 - 83) și se adaugă *Răspunsurile la Liturghia Sf. Vasile,* prelucrate de Ion Popescu - Pasărea (pp. 137 - 141).

Ca și la omonimul său, circulația cea mai pronunțată a cântărilor autorului *Antologiei* o vom găsi în manuscrise, risipite în cele mai diverse fonduri.

Unele dintre aceste manuscrise au împrumutat chiar și numele antologiei lui Nectarie Frimu, cum este cazul *Manuscrisului nr. 3047* din fondul schitului românesc Prodromul - *Carte de cântări bisericești foarte frumoase și prea alese, tomul I și II,* ambele „prescrise din tomul tipărit la Mitropolia Moldovei de Prea Sfințitul Arhiereu Nectarie Tripoleos Frimu", manuscris copiat de Calinic, în anul 1885. Necesitatea cântărilor lui Nectarie în practica de strană explică legarea *Antologiei* din 1840 cu un codice nou, așa cum l-am găsit într-un manuscris fără număr de înregistrare din biblioteca Prodromului.

Este ușor de explicat **prezența cântărilor lui Nectarie Frimu în manuscrisele aflate în fondurile arhivistice de la Iași:**

din Biblioteca Mitropoliei Moldovei și Bucovinei:

Ms. nr. 27 - antologie „sau floarealegerii", copiată de Chiril Monahul, în 1847,

Ms. nr. 7 – Antologie - scrisă de același copist, în anul 1858,

Ms. nr. 7 - un *Antologhion* din 1877,

Ms. nr. 146 - 147, terminat de caligrafiat de ieromonahul Onufrie, în 1904,

de la Arhivele Statului:

Ms. nr. 1546 din prima jumătate a secolului al XIX - lea);

sau din **mănăstirile Neamț, Secu, Agapia, Văratec** (la aceasta din urmă se găsește *Ms. nr. 642*, copiat de Chiril Monahul de la Bisericani, în 1847 și *Ms. nr. 645* - un *Liturghier* copiat de Irinarh Vântu, în cea de-a doua parte a secolului al XIX - lea)

și chiar și **în unele fonduri monastice din Muntenia,** cum ar fi **Mănăstirea Ciolanu (***Ms. nr. 1065* din 1877), **Biblioteca Episcopiei de Râmnic** (Ms. 5446/1715 - *Antologhion* din 1900), sau în cele particulare (Biblioteca Ion Ilinescu din Craiova - un *Liturghier* de la mijlocul secolului al XIX-lea), manuscrise de care s-au ocupat în ultima vreme și bizantinologii Alexie Buzera[72] și Florin Bucescu[73].

Acestor manuscrise se adaugă și **cele caligrafiate în alte mănăstiri**, dar care se găsesc în prezent în fondul Bibliotecii Moldovei și Bucovinei: *Ms. românesc - grecesc nr. 20*, copiat la Mănăstirea Neamț de monahul Varlaam și datat 1851, sau *Ms. rom. 105*, copiat la Mănăstirea Horaița (de unde descind cei doi întemeietori ai schitului românesc Prodromu din Athos, Nifon și Nectarie), în a doua jumătate a secolului al XIX – lea.

Atrage atenția **preluarea titlului lucrării lui Nectarie** de către diferite manuscrise muzicale. Este vorba de titlul primei cărți. Este *Manuscrisul nr. 27* din fondurile *Bibliotecii Mitropoliei Moldovei și Bucovinei*, intitulat *Antologie sau floarealegerii cuprinzătoare de cântările trebuitoare într-un an de zile* (...) „prescrise de smeritul și mai micul între cântăreți Chiril Monah". Un manuscris asemănător este cel purtând nr. 31/49 din același fond, intitulat *Antologie sau floarealegerii cuprinzătoare de cântările bisericești pe meșteșugul psaltichiei,* scris de același monah cântăreț, Chiril, la Mănăstirea Bisericani, în 1858.

Cea mai mare circulație, judecând după manuscrisele investigate până în prezent, o înregistrează **axioanele și heruvicele lui Nectarie Frimu**, traduceri și creații proprii. Astfel, **heruvicele lui Petru Efesiu, traduse de Nectarie Frimu** le-am găsit în mai multe manuscrise din țară și anume:

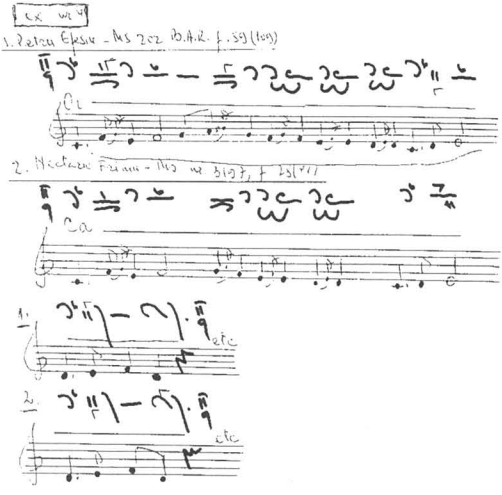
Ms. rom. - gr. nr. 202 B.A.R. - o psaltichie terminată în anul 1850, de Ioan Ștefănescu și în care apare „alt rând de heruvice pe glasuri ale lui Petru Efesiu ce a(u)

https://biblioteca-digitala.ro

stătut aci în Bucureşti {f. 59 (109)} şi chinonicele săptămânale, în traducerea lui Nectarie Frimu {pe filele 88 (167) – 93 (178)}; numele traducătorului nu este menţionat, ceea ce a determinat omiterea lui din prezentarea succintă a manuscrisului făcută de Gabriel Ştrempel[74], manuscris în care se pot depista doar unele modificări ortografice;

Ms. rom. nr. 3197 B. A. R. - o altă psaltichie din 1843 - *Carte de musichie împodobită cu frumoase şi alese cântări...,* provenind din biblioteca episcopului de Râmnic, Ghenadie Enăceanu şi copiată de monahul Martinian, în care, pe filele 28(41) - 46 (177), apar „alte heruvice mari făcute de fericitul întru pomenire şi mai osârdnic între dascali Petru Efesiu şi traduse în limba patriei de Nectarie diacon (...)din Sfânta Monastirea Neamţul" (nici în acest caz numele lui Nectarie nu este reţinut în prezentarea manuscrisului, el figurând doar ca traducător[75]);

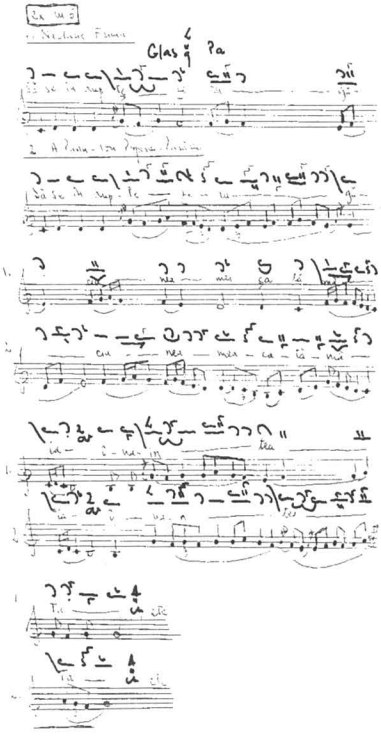
Ms. rom. nr. II – 19 din Biblioteca Sfântului Sinod, copiat de G. Călinescu şi Gheorghe Frânculescu, în perioada 22 octombrie 1892 - 10 mai 1845, cuprinde, pe filele 551 – 556, heruvicul glasul I al aceluiaşi Petru Efesiu, tradus de Nectarie Frimu, iar pe filele 556 - 561 heruvicul glasul VIII al aceluiaşi autor, tradus de psaltul moldovean;

Ms. rom. II - 158 din acelaşi fond al Bibliotecii Sfântului Sinod - Antologie sau floarea legirii cuprinzătoare de cântări bisericeşti pe meşteşugul psaltichiei (...) scrisă în vremea de domnie a prinţului Nicolae Ştefan Conachi Vogoride şi în vremea arhipăstoriei Preasfinţiei sale D. D. Sofronie Miclescu mitropolit Moldaviei (...) în anul Mântuirii 1857 iunie 4 si dată sf. sale ierodiaconul Isihie din Sfânta Monastire Bisericani (...) de smeritul între cântăreţi Chiril Monah, prezentat recent şi de Alexie Buzera[76], cuprinde cele opt heruvice din *Antologie,* traduse de Nectarie Frimu, după Petru Lampadarie, după Hurmuz (pe filele 148 – 158) şi „alt rând ale lui Efesiu, pe toate cele opt glasuri (ff. 158 - 171^{v}). În *Ms. rom. 202 B. A. R.* am găsit şi varianta în limba greacă a lui Petru Efesiu pe fila 59 (109), astfel că, din analiza incipitului acestuia şi al variantei în limba română din *Ms. nr. 3197 B. A. R.* f. 28 (41) ne vom putea face o imagine asupra stilului practicat de Nectarie Frimu:

https://biblioteca-digitala.ro

Din cele două extrase se poate deduce **tendința spre simplificare a traducătorului,** care preferă să nu depășească ambitusul cvintei, statornicind cu pregnanță **etosul glasului I**, melodia caracterizându-se prin concizie. Ea anticipă **eliminarea elementelor de virtuozitate** din versiunea grecească - teriremurile - și a modificărilor de tempo, determinate de acestea, asigurând cântării **o unitate mai pregnantă** și un final diferit, cu o cadență pe *ke* - o adevărată deschidere pentru trecerea la partea secundă a heruvicului - *Ca pre împăratul...*

Heruvicul *Acum puterile cerești...*de la Liturghia darurilor mai înainte sfințite - glasul VII, de „traducătorul", întâlnită în *Antologie,* a fost copiat într-un manuscris mic, păstrat doar în câteva fascicole nepaginate, pe care Gheorghe Ciobanu a notat „Cântări bisericești secolul XIX" - *Ms. rom. nr. 4691 din fondul „George Breazul" al Bibliotecii Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor.*

Cele mai multe axioane duminicale traduse și compuse de Nectarie Frimu (fără a ne preciza sursa celor traduse) le întâlnim în *Ms. rom. 3978 B. A. R.* - o psaltichie româno – grecească, scrisă între 1843 si 1847 de Ion Sărindăreanu și prezentată succint de catalogul lui Gabriel Ștrempel[77]. Pe mai multe file am găsit „axioane duminicale a(le) lui Nectarie Frimu ierodiacon": glasul V - f. 222^{v} - 224^{v}; glasul III - f. 223^{r-v}; glasul IV - f. 233^{v} - 224; glasul VI - f. 234^{r+v}; glasul VIII - f. 224^{v}. În *Ms. nr. II - 19 din Biblioteca Sfântului Sinod* întâlnim pe filele 499 – 501 axionul duminical în glasul I.

O circulație deosebită în manuscrise o dovedesc chinonicele trecute prin pana lui Nectarie Frimu. Interesant ni se pare faptul că sunt preluate cele mai diferite chinonice, ceea ce atestă multiplicarea lor pe această cale: în *Ms. rom. nr. 6 din Arhiva Națională a Moldovei*, de la Chișinău, (provenind de la Mănăstirea Noul Neamț), copiat de Andronic Bălan, în 1849 (pe când trudea întru cărturărie și psaltichie la Mănăstirea Neamț si Secu), am descoperit **chinonicul de vineri** - *Mântuire ai lucrat...* - f. 123 (în paranteză fac cuvenita precizare că în fondul de la Chișinău se găsesc și cele două cărți tipărite ale psaltului hușean - *Antologia* din 1840 și *Cartea de cântări* din 1846, aspect detaliat cu altă ocazie[78]).

Chinonicul de sâmbătă - *Fericiți sunt pre care i-ai ales...*- „facerea" lui Nectarie - în glasul VIII și „altul de traducător(i)ul Nectarie Frimu" apar în *Ms. rom. nr. 3978 B. A. R.* – amintit mai sus (ff. 157^{v} – 158^{v}), iar **chinonicul din Postul Mare** - *Gustați și vedeți că bun este Domnul...*- varianta creată de Nectarie Frimu - „altul de traducător(i)ul Nectarie Frimu" - în glasul VI - se află scris și în *Ms. rom. nr. 202 B. A. R.* pe f.116^{r-v} (217 - 218).

https://biblioteca-digitala.ro

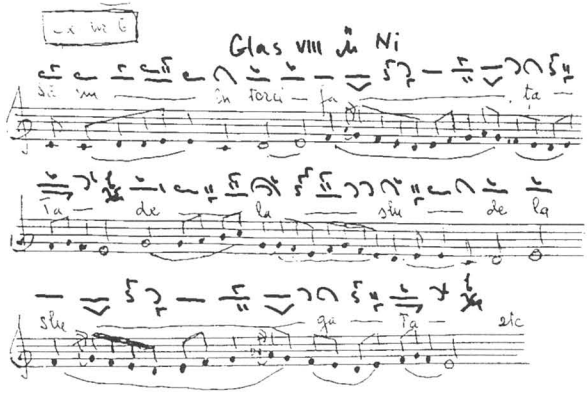
*„**Chinonicele săptămânale româneşte traduse de Nectarie Ierodiaconul**”* reapar în *Ms. rom. nr. 3197 B. A. R.* pe filele 98^{v} (182) - 117 (219).

Cântarea de la Liturghia Sf. Grigore - *Să se îndrepteze rugăciunea mea…*reapare în *Manuscrisul rom. nr. II - 19 din Biblioteca Sfântului Sinod* (ff. 341 - 342), fără a avea precizat autorul. De altfel, multe din creaţiile psaltului - aşa cum vom vedea şi mai departe - nu îl au menţionat în calitate de autor, paternitatea fiind stabilită prin confruntarea melosului cântării.

Corelând varianta lui Nectarie Frimu cu cea a lui Anton Pann, prelucrată de Ion Popescu - Pasărea, putem observa cu uşurinţă preferinţa psaltului huşean pentru forma concisă, sintomon, cu **o melodică ce elimină multe melisme şi formule melodice de mare virtuozitate,** aşa cum se vede din fragmentele următoare, prezentate paralel, în dublă notaţie, psaltică şi guidonică (cu dislocarea silabelor şi a notelor).

Sugestivă apare în creaţia nectariană melodica ce trimite la tămâia jertfă, autorul evitând repetarea coborârii în registrul grav şi înlocuind-o cu un salt de cvartă, urmat de o linie melodică ornamentată şi dinamizată, de mare expresivitate, reliefând virtuţile textului.

Prochimenul din Postul Mare - *Să nu întorci faţa Ta...* - este inclus în *Ms. rom. nr. 3978 B. A. R.* - antologie din 1843 - 1847 (f. 198), dar autorul nu este precizat, creaţia putând fi identificată doar pe baza corelării melodiei cu cea din *Antologia* din 1840. Am extras din această cântare incipitul ce ilustrează nădejdea, credinţa în mila divină :

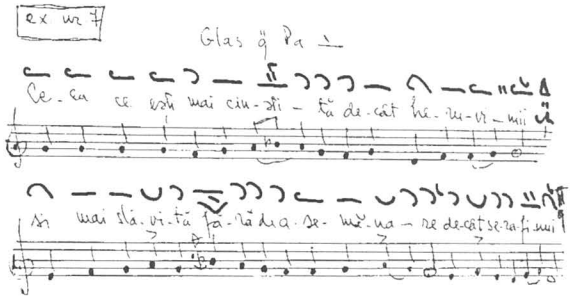


Mai târziu Ioan Zmeu utilizează o ortografie mai potrivită pentru această cântare, dar operaţia este realizată după o jumătate de secol de la publicarea lucrării. Această nouă ortografie îi permite şi mici modificări melodice, cum ar fi suprimarea anacruzei iniţiale, a pauzelor de respiraţie şi utilizarea cuvântului întreg „sluga”. Fragmentul reliefează alte elemente ale stilului practicat de psaltul huşean: frumuseţea melodică, potrivirea accentelor melodice cu cele prozodice, cursivitatea melosului în cântările stihirarice. La fel ca multe alte cântări, şi aceasta se va impune în repertoriile de cult, în forma originală a lui Nectarie sau cu unele modificări ulterioare.

Este situaţia în care se găseşte şi o altă creaţie a lui Frimu: *Ceea ce eşti mai cinstită decât heruvimii…,* al cărei incipit îl citâm pentru a ilustra stilul irmologic practicat de psaltul huşean, stil ce se remarcă prin caracterul silabic al melodiei, realizată doar prin intervale de

https://biblioteca-digitala.ro

secunde şi terţe în ambele sensuri, prin ritm liber derivat din cel literar, cadenţele fiind pe cele două centre modale: *di* şi *pa*:



Melodiile de mai sus sunt în practica de cult din zilele noastre, unele având modificări neesenţiale. Aceasta ne permite să credem că prin pana lui Nectarie Frimu au trecut creaţii care s-au impus prin **apropierea de sensibilitatea românească**, caracterizată prin simplitatea lor şi prin descoperirea şi reliefarea valenţelor etosului glasurilor folosite.

Continuând urmărirea circulaţiei creaţiei lui Frimu în manuscrisele din ţară, consemnăm prezenţa **slavei de la stihoavna din Miercurea Săptămânii Patimilor** - *Doamne, femeia ceea ce căzuse în păcate multe...*- glasul VIII - în *Ms. nr. 26.944 din Biblioteca Naţională din Bucureşti - Calofonicon ce cuprinde irmoase calofonice sau bine glăsuite...*, scris de Athanasie Iordănescu, terminat la 6 noiembrie 1924 (vol. II, ff. 82 - 84).

Pentru a nu mai reveni asupra **elementelor stilistice caracteristice creaţiei** lui Nectarie Frimu, facem aici precizarea că varianta melodică a psaltului huşean se situează între cele ale lui Macarie Ieromonahul şi Dimitrie Suceveanu. Dacă Macarie Ieromonahul optează pentru o variantă simplă cu cadenţe interioare si obişnuite (pe *vu* şi *ni*), urmate de o modulaţie în cromaticul VI (pentru textul „în păcate multe"), Nectarie se apropie de versiunea lui Suceveanu, dezvoltând invocarea Divinităţii – pe de o parte - şi „căderea" femeii, sugerată şi de coborârea melodiei în cel mai grav registru al scării – pe de altă parte. Aceasta este urmată de modularea progresivă în acelaşi glas cromatic - VI, dublată de mersul descendent al melodiei spre aceeaşi cadenţă gravă *Di,* dar pe scara cromatică. Ambele creaţii fac apoi saltul la *bazul* glasului VIII - *ni* - şi pornesc diatonic pe textul „simţind Dumnezeirea Ta", numai că, în timp ce Macarie rămâne în tetracordul inferior, cadenţând pe *vu,* Nectarie dezvoltă melodia în tetracordul al doilea, cadenţând pe *di*, ceea ce conferă tronsonului melodic mai multă strălucire, concordantă cu textul liturgic. De altfel, autorul versiunii din 1840 găseşte textului argumentele unei **permanente oscilaţii între glasurile diatonice, cromatice şi enarmonice, utilizând întreaga paletă expresiva a ehurilor**.

Cea mai mare surpriză în ceea ce priveşte **circulaţia cântărilor** trecute prin glasul şi prin pana lui Nectarie Frimu mi-au oferit-o **aşezămintele monastice din Muntele Athos.** Deşi în toate cele locaşurile de cult româneşti, schiturile Prodromul şi Lacu şi chiliile Sf. Gheorghe – Colciu, Naşterea Sfântului Ioan Botezătorul – Colciu, Sf. Ipatie şi Adormirea Maicii Domnului de lângă Mănăstirea Xiropotamu, am găsit la loc de cinste cele două cărţi tipărite în prima jumătate a secolului al XIX - lea, la Mănăstirea Neamţ şi la Iaşi, creaţiile sale au fost copiate şi recopiate în numeroase manuscrise aflate în fondurile celor două

https://biblioteca-digitala.ro

schituri şi ale chiliilor româneşti. Se adaugă şi Mănăstirea Sfântul Pavel, unde se păstrează multe dintre manuscrisele provenind de la schitul Lacu. Aici se găseşte o *Antologie sau floarealegire de cântări bisericeşti* tomul al treilea, *tradusă de pe originalurile greceşci în firea limbii noastre românesci"* , facere a feluri de „dascali", care ne aminteşte şi prin titlu de prima carte tipărită a psaltului huşean. În manuscris se găsesc mai multe axioane, ale lui Macarie Ieromonahul, Anton Pann, Nectarie Vlahul şi aparţinând lui Nectarie Frimu. Bizantinologul grec Gregorios Stathis crede că este vorba de o eroare, în *Ms. nr. 432 de la Sf. Pavel* apărând cei doi autori purtând acelaşi nume, deosebiţi de copist prin numele de Vlahul, iar pentru al doilea precizându-i rangul de arhiereu[79]. Evident că nu trebuie să-i reproşăm cercetătorului grec confundarea celor doi iluştri psalţi, atâta vreme cât şi în literatura noastră de specialitate nu s-a făcut distincţia cuvenită între unul şi celălalt.

Ponderea cea mai mare a cântărilor lui Nectarie Frimu din manuscrisele muzicale athonite o deţin tot **axioanele şi cântările în glasul VII** (axioane, heruvice, chinonice, heruvicul *Acum puterile...)*

Încercăm **o prezentare sistematică a acestei circulaţii athonite**:

- **axioane**: glasul I: *Ms. fără nr. de inventar din Sf. Ipatie - Liturghier* din a doua parte a secolului al XIX - lea (ff. 149 – 151); *Ms. fără număr de inventar din Prodromu* – un *Liturghier* din a doua jumătate a secolului al XIX - lea (ff. 43^{v} - 44), cuprinzând în general cântări ale lui Nectarie Vlahul; *Ms. rom. nr. 3253 din Prodromu* - un *Liturghier,* copiat de ierodiaconul Nicandru, în 1876 (ff. 110^{v} - 112);

glasul II: *Liturghierul* citat, din fondul chiliei Sf. Ipatie (ff. 151 – 152);

glasul III: *Ms. rom. nr. 3253 din Prodromu – Liturghierul* copiat de Nicandru Ieroschidiaconul, în 1876, ff. 117 - 118; *Liturghierul* anonim, de la chilia Sf. Ipatie, citat mai sus (ff. 154 - 156); *Liturghierul* lui Teofilact Niculescu – *Ms. nr. 1051,* copiat spre sfârşitul secolului al XIX-lea şi păstrat în fondul chiliei româneşti de lângă Vatoped – *Sfântul Gheorghe – Colciu* (ff. 72^{v} – 73^{v}) – aici numele lui apare alături de al lui Macarie Ieromonahul, Dimitrie Suceveanu, Varlaam Ciolăneanu, Nectarie Vlahu;

glasul IV: *Ms. fără număr de inventar din Prodromul* - copiat de Paisie Ieromonahul, în 1911 (ff. 529 - 530); *Ms. nr. 3253 din Prodromu - Antologie* copiată de Nicandru Ieroschidiaconul, în 1876 (ff. 121- 122); *Ms. fără nr. de inventar de la chilia Sf. Ipatie - un Liturghier*, citat mai sus (ff. 161- 163); Filada – *Ms. 1269 de la chilia Sf. Gheorghe - Colciu,* din a doua jumătate a secolului al XIX - lea (ff. 22 - 23);

glasul V: *Ms. fără număr de inventar din Prodromul – Engolpion* - copiat în 1911, de Paisie Ieromonahul, citat mai sus (ff. 536^{v} - 538); *Ms. rom. nr. 3253 din Prodromu* (ff. 127 - 128) - *Antologia* lui Nicandru, din 1876;

glasul VI: *Ms. rom. Nr. 3253 din Prodromu* (ff. 131 - 132)- manuscris citat mai sus - aici Nectarie este însoţit de contemporanul său, Anton Pann (numit aici Pannă) şi de urmaşii lui moldoveni, Nectarie Schimonahul şi Gheorghe Scofariu (am avut în vedere numai autorii de axioane);

glasul VIII: *Ms. fără număr de inventar de la Sf. Ipatie* - un *Liturghier* amintit mai sus (ff. 177 - 180);

lui Teofilaot Nioulesou, ^{v}pR«^r«t opiat spre sfârşitul secolului al XIX-lea si păstrat în fondul chiliei româneşti *e lângS Vatope* -Sf, Gheorghe- Colciu (f. 7?^{v}-73^{v}) - aici numele Lui apare alRturi lle oel al lui I.laoarle,Suaeveanu, Varlaara ClolBneanu, Neotarie Vlahul axion, glasul II : Liturghlerul oltat, *In fondul Sf. Ipatie (f. 151-15?) ;

Absenţa axionului pe glasul VII este explicabilă: în volumul tipărit, Frimu apelând la varianta lui Macarie Ieromonahul;

https://biblioteca-digitala.ro

- **heruvice mari pe cele opt glasuri:** *Ms. rom. Nr. 5268 din Prodromu - Carte de musichie,* copiată de Ştefan (ff. 305 - 372);

- **heruvicele lui Efesiu traduse de arhiereul Nectarie** au fost copiate de Calistrat Galactionovici, în 1869, în *Ms. nr. 1708 din biblioteca Prodromului* (ff. 113 - 128) – *Heruvico - chinonicar şi axioane traducţii şi compuneri ale Părintelui Nictarie Schimonahul...;*

- **heruvice:** glasul III: în *Ms. 1269 – Filadă din fondul chiliei Sf. Gheorghe - Colciu,* f. 29 – fără titlu, neterminat; glasul IV: în acelaşi manuscris, ff. 22 - 23; glasul VII: *Ms. fără nr. de inventar din colecţia părintelui Emilian Mierluşcă – Cutlumuş - Slujba Postului celui Mare* - copiat de Iacob Monahul, în 1884, ff. 15^{v} - 16^{v});

- **heruvicul de la Liturghia Sf. Grigore** - *Acum puterile cereşti...*- glasul IV:

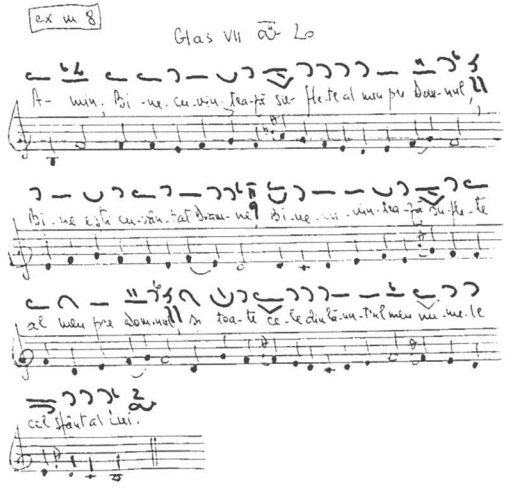
Ms. rom. nr. 3188 din Prodromul - Engolpion sau ştiubei(u) de flori alese de cântări bisericeşti, unele compuse, altele traduse de prin diferite cărţi orientale în limba română de cuvioşia sa, părintele Nectarie Vasilescu, schimonah huşean din România[80], scris de Paisie Lambru, în 1901 (ff. 296 - 290); glasul VII:

Ms. rom. nr. 3188 din Prodromu, citat mai sus (ff. 296 - 297); *Ms. rom. nr. 3797 din Prodromu - Cântări la Priveghere* - copiat de ieromonahul Dometie Ionescu, la sfârşitul secolului al XIX - lea (ff. 15^{v} - 16);

Ms. fără număr de inventar din Prodromu - Engolpion sau buchet de cântări alese 1a Sfn. Liturghie...- copiat de Paisie Ieromonahul, în 1911 (ff.371 - 374);

Ms. rom. nr. 3253 din Prodromu - Antologia lui Nicandru, din 1876 (ff. 170 - 171); glasul VIII: *Ms. rom. nr. 3l88 din biblioteca Prodromului - Engolpion sau ştiubei(u)...*(ff. 27 - 298);

- **chinonic la liturghia darurilor mai nainte sfinţite** - *Gustaţi şi vedeţi că bun este Domnul...* - glasul VII: *Ms. fără număr de inventar din biblioteca părintelui Emilian Mierluşcă din Mănăstirea Cutlumuş - Slujba Postului celui mare...*(ff. 23^{v} - 24^{v}); *Manuscris fără număr de inventar din biblioteca Prodromului - Engolpion....,* 1911 (ff. 389 - 391); *Ms. rom. nr. 3797 din Prodromu - Cântări la Privegheri...*(ff. 22^{v} - 23); *Ms. rom. nr. 3188 de la Prodromu - Engo1pion sau ştiubei(u)....,*1901 (ff. 300^{v} - 301);

- ***Binecuvintează, suflete al meu pre Domnul...*- cântarea cu care începe liturghia** şi din care am prezentat câteva fragmente - deschide masivul volum de 640 de pagini a *Engolpionului* copiat de Paisie Ieromonahul, în 1911, manuscris ajuns în biblioteca Prodromului, după ce i-am descifrat posesorului temporar blestemele adresate celor care l-ar înstrăina, blesteme amintite în prezentarea recentă a unei alte părţi a tezaurului muzical românesc din Athos şi la care am făcut trimiteri şi în acest studiu, dar şi în cel consacrat prezentării lui Nectarie Vlahul şi din care am reprodus în recentul volum viaţa ilustrului protopsalt[81]; varianta în

https://biblioteca-digitala.ro

glasul VII a aceleeaşi cântări apare în continuare, la fel ca şi în *Antologia* tipărită de Nectarie în 1840, pe filele l0 - 16 a aceluiaşi manuscris.

Pentru completarea paletei stilistice a psaltului huşean vom cita prima stihiră a acestei cântări, care evidenţiază construcţia silabică a melodiei, încadrată pe treptele caracteristice ale celui mai dificil glas, din cauza instabilităţii scării, dublată de cea a cadenţelor, textul căpătând o mare expresivitate, apropiată de cea a versiunii în glasul VIII, citată mai sus.

Trecând la cântările vecerniei şi ale utreniei transcrise din volumele lui Nectarie Frimu în manuscrise muzicale athonite, ne vom opri asupra:

kekragariilor - *Doamne strigat-am...*: *Ms. 1247 din fondul bibliotecii chiliei Sf. Gheorghe - Colciu - Carte de cântări bisericeşti pentru privegheri mari* - copiat de regretatul monah român athonit, Dionisie Ieromonahul, între anii 1933 - 1935 şi prezentat pe larg în primul volum consacrat patrimoniului muzical românesc din Muntele Sfânt[82] (ff. 61 - 117). E vorba despre variantele pe cele opt glasuri realizate de Iacov Protopsaltul, traduse de Nectarie Frimu, cu care se deschide *Cartea de cântări* publicată în 1846, la Iaşi (pp. 37 - 52).

Slava stihoavnei din Miercurea Patimilor – *Doamne, femeia ceea ce căzuse în păcate multe...*din aceeaşi tipăritură reapare în *Ms. rom. nr. 3797 din Prodromul - Cântări la Priveghere* - copiat de Dometie Ionescu (ff. 42^{v} - 43).

Cele trei polielee *(Robii Domnului..., Cuvânt bun...*şi *La râul Vavilonului...)* vor circula în aşezămintele monastice athonite, apărând în *Manuscrisul rom. nr. 3613 din fondul Prodromului - Carte de cântări bisericeşti trebuincioase la dimineţi....*, scrisă de trei copişti care şi-au împărţit între ei scrierea paralaghiei - Isihie Ierodiaconul, «punerea mărturiilor şi a gorgoanelor - Nathanail Ieromonahul şi „scrierea melosului" - Neofit Monahul - pe filele 16 - 35 - „polieleul compus în limba greacă de Ioan Protopsaltul, rescris din cartea tipărită în Iaşi, de arhiereul Nectarie Tripoleos" - *Robii Domnului...* - glasul I, pe filele 49 – 57; polieleul lui Daniil Protopsaltul, „prescris din cartea tradusă în Iaşi, de arhiereul Nectarie Tripoleos" - *Robii Domnului...*- glasul IV; pe filele 90 – 100 este caligrafiat un „polieleu prescris din cartea tipărită în Iaşi de arhiereul Nectarie Tripoleos, întreg psalmul în 20 de stihuri" - *Robii Domnului....* - glasul IV; pe filele 121 - 152 apare un „polieleu prescris din cartea tipărită în Iaşi, de Nectarie Tripoleos" - *Robii Domnului....*- glasul V; pe filele 155 - 165 este un alt polieleu eu aceeaşi menţiune - glasul VI; pe filele 224 - 237 este scris „polieleul Născătoarei de Dumnezeu" de Hurmuz Hartofilax, „prescris din cartea de la Iaşi, de arhiereul Nectarie Tripoleos" - *Cuvânt bun...* - glasul IV leghetos; pe filele 272 – 279 întâlnim „Psalmul ce să cântă după Polieleu în Duminica fiului celui dezmierdat...", al lui Hurmuz, „prescris din cartea tipărită la Iaşi de arhiereul Nectarie Tripoleos" - *La râul Vavilonului...*- glasul III.

Încheiem această inventariere a circulaţiei creaţiei lui Nectarie Frimu în manuscrisele muzicale athonite cu **binecuvântările Utreniei,** compuse de Petru Lampadarie, „prescrisă din cartea de la Iaşi, de arhiereul Nectarie Tripoleos" - glasul V, pe filele 308 - 315 şi cu **antifoanele la praznice si sărbători,** „prescrisă de Tripoleos" - glasul IV leghetos - *Din tinereţile mele...*- pe filele 315 - 318.

Coordonatele prezentului studiu mi-au scos în faţă şi o întrebare la care deocamdată nu putem răspunde: **toate cântările trecute prin glasul şi prin pana lui Nectarie Frimu au fost tipărite sau copiate în alte manuscrise ulterioare?** Ca şi în cazul lui Suceveanu, până în prezent nu au fost semnalate manuscrisele lor, nici măcar cele după care au fost tipărite lucrările în tipografiile de la Mănăstirea Neamţ şi Iaşi (cu o singură excepţie a unei foi autografe a lui Suceveanu, prezentată în microportretul ce i-am consacrat[83]).

Rămâne o obligaţie a cercetărilor viitoare această problemă a distingerii creaţiilor din manuscrisele ambilor psalţi moldoveni şi mai ales a celor cuprinzând lucrări necunoscute.

https://biblioteca-digitala.ro

Deocamdată semnalez prezența unor asemenea cântări datorate lui Nectarie Frimu, apărute într-un manuscris aflat în *fondul Bibliotecii Sfântului Sinod - cota II - 145* - care poartă pecetea „Seminariei Eparhiei din Huși", fiind datat în 1856 (anul morții psaltului hușean). În acest manuscris româno - grecesc am întâlnit **Slava de la Stihoavna Județului** – *Vai, mie, înnegritule suflete...,* lucrare de mare întindere și cu un ambitus neobișnuit, extins pe aproape două octave, în glasul VIII cromatic, „tradusă pe sistema nouă de Nectarie Ierodiacon (f.234 – 237^{v}) și **stihira „după încongiurarea cu aerul, tradusă pe sistima nouă de Nectarie Erodiaocn"** - *Veniți să fericim pe Iosif....*- glasul V (f. 237^{v} - 240).

De altfel, este locul să mai facem precizarea că în acest inventar am avut în vedere îndeosebi **cântările care-1 au menționat pe Nectarie în calitate de autor sau de traducător.** Dar catalogul nu va putea fi definitiv decât după ce vom beneficia de indispensabilul instrument de lucru al bizantinologiei muzicale **- cataloagele manuscriselor muzicale din țară și cuprinzând și autorii cântărilor din codice aflate în străinătate,** deoarece foarte multe cântări au circulat în asemenea documente fără a avea precizați întotdeauna autorii. Pledoaria pentru această cauză găzduită de paginile revistei *Muzica*[84] este dublată de realizarea primului volum al acestor cataloage pregătit pentru tipar în cadrul unui grant al Universității de Arte *George Enescu* din Iași și care-și așteaptă ieșirea la public. Asemenea instrumente vor ajuta lămurirea multiplelor detalii care țin de paternitatea multor creații, problemă ce pentru epoca în care au fost copiate aceste codice nu prezenta prea mare importanță, lucrările în discuție fiind considerate inspirate de Duhul Sfânt.

Am ajuns la această concluzie în repetate rânduri, acum fiindu-mi reconfirmată de investigarea în profunzime a unuia dintre manuscrisele care găzduiesc cântări ale psaltului a cărui creație o investigăm, cântări copiate la numai câțiva ani după tipărirea cărților sale. Am avut surpriza să constat preluarea masivă a pieselor tipărite în cele două volume din 1840 și 1846 - cum am mai văzut si în unul din manuscrisele athonite prezentate mai sus. Este vorba de *Manuscrisul II - 158 din Biblioteca Sfântului Sinod,* scris în 1857, de Chiril Psaltul de la Mănăstirea Bisericani, prezentat succint de Alexie Buzera în studiul citat. Din *Antologia sau floarealegire* Chiril preia următoarele cântări:

- *Să nu întorci...*- pe filele 052^{v} - 053;
- *Dat-ai moștenire...*- 053 - 053^{v}:
- *Să se îndrepteze...*- 057; *Aghioasele la Liturghia Sf. Vasile* - glasul II - 059 – 061;
- **Axionul** *De tine se bucură...*- glasul VIII – 062 - 063;
- *Pre arătătorul de cele cerești...*- glasul II – 063 - 063^{v};
- **Heruvicul din Sfânta și Marea Joi -** *Cinei Tale celei de taină...*- glasul VI - 063 - 065;
- **Heruvicul din Sfânta și Marea Sâmbătă -** *Să tacă tot trupul...*- glasul I - pe filele 065 – 066;
- **Prochimenele săptămânale** - pe filele 072 – 072^{v};
- **Heruvice:** glasul I, de Petru Lampadarie - f. 148 – 149^{v}; glasul II, de Hurmuz - ff. l49^{v} - 150; glasul III; 150^{v} - 151^{v}; glasul IV, de Petru Lampadarie - f. 151^{v} - 153; glasul V – 153 – 154^{v}; glasul VI, de Petru Lampadarie – 154^{v} – 155^{v}; glasul VII, de Petru Lampadarie – 155^{v} - 157; glasul VIII – 157 - 158;
- **Alt rând de heruvice,** ale lui Petru Efesiu: glasul I: 158 - 160; glasul II - 163^{v}; glasul IV – 163 – 164^{v}; glasul V – 164^{v} – 166^{v}; glasul VI – 166^{v} – 168; glasul VII – 168 – 170; glasul VIII – 170 – 171^{v};

https://biblioteca-digitala.ro

- **Chinonice peste săptămână** de Petru Peloponisiu: **Luni** – *Cel ce faci pe anghelii Tăi duhuri...*- glasul I, de Petru Peloponisiu - ff. 200^{v} - 201^{v}; **Marți** - *Întru pomenire vecinică...*- VII, ff. 201^{v} - 202^{v}; **Miercuri** - *Paharul mântuirii...* - glasul IV – ff. 202^{v} - 203^{v}; **Joi** - *În tot pământul...*- glas VIII - ff. 203^{v} - 205^{v}; **Vineri** - *Mântuire al lucrat...*- glasul V - f. 205 - 206; altul - glasul VII - ff. 206 - 207; **Sâmbătă** - *Fericiți sunt pre carii i-ai ales...*- glasul I - f. 207 - 208^{v} - altul - glasul VIII - ff. 208^{v} - 210;

- **Chinonice pentru duminici** - ale lui Daniil Protopsaltul - *Lăudați pre Domnul...* : glasul I - ff. 210 – 211^{v}; glasul II - ff. 211^{v} - 2l3; glasul III - ff. 2l3 - 2l4^{v}; glasul IV - ff. 2l4^{v} - 215; glasul V - ff. 215 - 217; glasul VI - ff. 217 - 218; glasul VII - ff. 218 - 219; glasul VIII - ff. 219^{v} - 221;

- **Chinonice de peste tot anul:** 1 septembrie - ff. 221 – 222^{v}; la sfințirea bisericii - ff. 222^{v} – 224; la 14 septembrie - ff. 224 – 225; la 6 ianuarie – ff. 227 – 228; o alta versiune la aceeași sărbătoare domnească - ff. 228 – 229^{v}; la 25 martie – 229^{v} - 23l; la Sâmbăta lui Lazăr - ff. 23l - 232; la Duminica Floriilor - ff. 232 – 233; în Sfânta și Marea Joi 233 – 234; în Sfânta și Marea Sâmbăta – ff. 234 - 235; în Sfânta și Marea Duminică a Paștilor – ff. 235 – 237; altul al lui Grigore Protopsaltul - ff. 237 - 238; la Duminica Tomei – ff. 238 – 239; la Miercurea Înjumătățirii - ff. 239^{v} - 240; la Joia Înălțării - ff. 240 - 24l; la Praznicul a 50 de zile - ff. 24l - 242; luni, la Sfânta Treime – ff. 242^{v} – 243^{v}; la Duminica tuturor sfinților - ff. 243^{v} – 244^{v}; altul de Hurmuz - ff. 244^{v} - 246; la Schimbarea la față - ff. 246 - 247; la praznicele Maicii Domnului – ff. 247 - 248; altul al lui Hurmuz - ff. 248 - 249^{v}; la cuvioși - ff. 249^{v} - 251; altul al lui Hurmuz - ff. 251 – 252^{v}; la Sfinții Apostoli - ff. 252^{v} – 253^{v}; altul al lui Hurmuz - ff. 253^{v} – 255; la Sfinții Arhangheli - ff. 255 – 256^{v}; altul al lui Daniil – ff. 256^{v} - 258;

- **Irmoase la heretisirea arhiereului** - *Pre stăpânul...*- glasul VII - f. 268;

Din *Cartea de cântări bisericești* au fost copiate în *Manuscrisul româno – grecesc nr. II - 158 din Biblioteca Sfântului Sinod - Antologie sau floarealegirii cuprinzătoare de cântări bisericești pe meșteșugul psaltichiei,* scrisă „în vremea de domnie a prințului Nicolae Ștefan Conachi Vogoride și în vremea arhipăstoriei Preasfinției sale D. D. Sofronie Miclescu Mitropolit Moldaviei", în anul 1857, următoarele cântări:

- antifoanele la praznicele sfinților mari - *Din tinerețile mele...*- ff. 024 - 025;

- troparele ce să cântă după Canonul Troicinicului – *Cade - se cu adevărat...*- glasul II - ff. 025 - 029^{v} (cu unele modificări melodice, unele determinate de schimbarea unor cuvinte: „pre Tatăl" în loc de „pre Părintele";

- ***Lumină lină...***- 1a văhod - 030 - 03l^{v};

- **În Săptămâna Mare** - *Iată Mirele vine în miezul nopții...*- glasul VII – ff. 048 - 050, precedat de *Aliluia...*- glasul VII - 047 – 048^{v};

- ***Când slăviții ucenici...-*** glasul VIII - ff. 050 - 052;

- ***Porunca cea cu taină...***- două versiuni melodice - glasul VIII - ff. 043 - 044^{v};

- ***Apărătoarei Doamne...*** - glasul VIII - ff. 044^{v} - 047^{v};

- **Polielee** - *Robii Domnului* - glasul IV leghetos - ff. 083 - o86; glasul IV - al lui Danii1...- ff. 092 - 098^{v}; glasul VI - ff. 105^{v} – l09;

- **Slava Stihoavnei lin Miercurea Patimilor** - *Doamne, femeia ceea ce căzuse...*- glasul VIII - ff. 136 – 138^{v};

După cum se poate vedea din această trecere în revistă, **manuscrisul lui Chiril Monahul de la Bisericani reprezintă o adevărată copie a cântărilor din volumele tipărite de Nectarie,** realizată la numai un an după moartea sa, ceea ce confirmă ideea că paralel cu

https://biblioteca-digitala.ro

aceste tipărituri lucrările sale au circulat și în manuscrise, în care copistul putea adăuga și alte cântări preferate unui cântăreț sau monah doritor să aibă asemenea antologii. Oricum, starea acestui manuscris dovedește întrebuințarea sa intensă și într-o lungă perioada de timp. Mai trebuie făcută și precizarea că multe dintre aceste cântări nu au menționat numele lui Nectarie, identificarea lor făcându-se prin raportarea la volumele tipărite.

Investigarea acestui prețios document muzical în contextul preocupărilor epocii pentru cântecul de lume ne va putea releva fațete inedite asupra muzicianului complex care a fost Nectarie Frimu.

La sfârșitul acestor incursiuni se impun **câteva concluzii referitoare la Nectarie Frimu, ca reprezentant al muzicii bizantine din țara noastră, la creația sa și la locul pe care-l merită în istoria muzicii noastre:**

Datele găsite până în prezent despre acest eminent reprezentant al muzicii bizantine din țara noastră, **primul tipăritor de cărți muzicale din Moldova,** sperăm să răspundă unor cerințe formulate direct și indirect, cum ar fi cea a bizantinologului Gheorghe Ciobanu, din urmă cu mai bine de două decenii, când prelua într-o antologie reprezentativă și creații aparținând lui Nectarie Frimu, despre care scria că „nu se știe aproape nimic, afară de faptul că a publicat, înainte de a fi episcop de Huși (vicar - nota îmi aparține) sub numele de Nectarie[85].

Încă în secolul său, la puțin timp după moartea psaltului, era apreciată contribuția lui Nectarie Frimu la înzestrarea stranei românești cu cântările necesare la cele trei servicii importante, liturghie, vecernie și utrenie: el „**alege și culege tot ce i se pare mai bun și mai frumos din operele tuturor scriitorilor greci**. Se vede din alegerea ce a făcut că avea mult gust și până la un punct oarecare și o chemare musicală"[86].

Multe dintre creațiile lui au intrat în ceea ce am putea numi repertoriul de aur al muzicii de cult.

Preferința psaltului pentru stilul sintomon ține cont de sensibilitatea românească, de calitățile limbii române și de perspectivele muzicii bizantine din țara noastră. Nu întâmplător creația lui a fost recomandată de mulți dintre succesori, la loc de cinste situându-se Teodor Stupcanu, așa cum arată și bizantinologul ieșean Florin Bucescu[87].

Se poate discuta despre **o complementaritate a creației lui Nectarie Frimu și Anton Pann,** care o dublează pe cea a lui Macarie Ieromonahul și „finul Pepelei" - problemă dezvoltată cu altă ocazie[88]. Înainte ca Anton Pann să formuleze câteva reguli de creație în domeniul muzicii de cult, Nectarie Frimu ilustrează găsirea unor soluții excepționale pentru exprimarea concordanței dintre textul liturgic și melosul însoțitor.

- **Nectarie tipărește cele dintâi cărți muzicale din Moldova,** fiind primul care vine în întâmpinarea necesității **înființării celor dintâi tipografii muzicale din Moldova și la Iași** și pune la dispoziția stranei românești prima *Liturghie* tipărită cu semiografie muzicală.

Ca și Anton Pann, **Nectarie Frimu este preocupat de muzica laică** – nu în aceeași măsură, desigur - în speță de **cântecul de lume**, așa cum o dovedește *Manuscrisul nr. 181 din fondul Arhivelor Statului din Iași*, scris în prima jumătate a secolului al XIX - lea, cuprinzând „cântări vesălitoare exighisite de fostul ierodiacon Nectarie Frimu și de alți iubitori de musichie", manuscris terminat la 15 septembrie 1854 de Dimitrie Mihai (Mihăilescu) Bonusu, înregistrat și de bizantinologul Gheorghe Ciobanu în catalogul manuscriselor cuprinzând cântece de lume[89].

https://biblioteca-digitala.ro

Sunt convins că viitorul va face dreptate lui Nectarie Frimu, restituindu-i **locul ce i se cuvine în istoria muzicii românești** si repunând în circuitul interpretativ **creația sa, reprezentativă nu numai pentru prima parte a secolului al XIX - lea, ci și pentru epoca următoare**.

NOTE BIBLIOGRAFICE

62 - *Antologia* lui Macarie, apărută în 1827 era limitată la un singur volum - al II-lea și cuprinde, în general, lucrări diferite față de cele din volumul lui Frimu.

63 – Vintliescu, Petre - *Despre poezia imnografică în cărțile de ritual și cântarea bisericească,* București, 1937, p. 248 - 249;

64 - Ionescu, Dometie – *Op. cit.,* p. 251.

65 - Ionescu, Gheorghe C.- *Filotei Monahul de la Cozia (secole al XIV - lea - al XV - lea). Pripelele după Polieleu;* în: *Studii și cercetări de istoria artei,* Seria Teatru, Muzică, Cinematografie, Tomul 44, București, Editura Academiei Române, 1997, p. 5 - 32; Republicat în: *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*, vol. I, București, 1977, p. 9 - 41.

66 - Ciobanu, Gheorghe – *Pripelele luiFilotei Monahul;* în: *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*, vol. II, București, Editura muzicală, 1979, p. 284 – 287.

67 - Vasile, Vasile - *Iosif Protopsaltul*; în: *Muzica*, București, An XII, nr. 3 (47), iulie – septembrie 2001, pp. 100 – 134.

68 - Zmeu, Ioan - *Utrenier și Liturghier cari cuprinde cele mai frumoase și alese cântări ale mai multor însemnați autori bisericești,* Buzău, Tip. Alexandru Georgescu, 1892.

69 - Ionescu, Dometie – *Op. cit.*

70 - Ciobanu, Gheorghe – *Muzică instrumentală, vocală și psaltică din secolele XVI – XIX,* în colecția *Izvoare ale muzicii românești,* vol. II, București, Editură muzicală, 1978.

71 – *Cântările Sfintei Liturghii și alte cântări bisericești,* București, Editura Institutului biblic și de misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1992.

72 - Buzera, Alexie - *Cultura muzicală românească de tradiție bizantină din sec. al XIX - lea,* Craiova, Fundația Scrisul românesc, 1999.

73 Bucescu, Florin - *Documente importante de muzică bizantină și psaltică în bibliotecile din Iași;* în: *Acta Musicae Byzantinae,* Iași, volumul I, nr. 1, aprilie 1999, p. 74 - 95.

74 - Ștrempel, Gabriel - *Catalogul manuscriselor românești din B. A. R.,* vol. I, București, Editura științifică și enciclopedică, 1978, p. 59.

75 - Strempel, Gabriel - *Catalogul manuscriselor românești din B. A.R,.* vol. III, București, Editura științifică și enciclopedică , 1987, pp. 46 - 47.

76 - Buzera, Alexie - *Chiril Monahul de la Mănăstirea Bisericani, copist și compozitor;* în: *Byzantion Romanicon*, Iași, Academia de Arte *George Enescu,* 1998, p. 20 - 30.

77 - Strempel, Gabriel - *Catalogul manuscriselor românești...,*. vol. III, p. 291.

78 - Vasile, Vasile - *Fondul de cărți și manuscrise muzicale de la Mănăstirea Noul Neamț din Basarabia*; în: *Muzica*, București, Serie nouă, An XI, nr. 4 (44), octombrie - decembrie 2000, pp. 120 – 136.

79 - Stathis, Gregorios - *Manuscrisele muzicale bizantine – Sfântul Munte*???
Atena??, ???volumul III???

80 - Noile investigații făcute în așezămintele monastice din Athos din verile anilor 1999 - 2008 mi-au scos la iveală alte documente muzicale prețioase pentru reconstituirea nu numai a circulației creației celor doi psalți hușeni purtând același nume de monahi, dar și pentru urmărirea legăturilor spirituale ale lumii călugărești din țară cu cele ale monahismului românesc athonit, astfel că vom fi nevoiți să completăm și inventarul creației lui Nectarie Vlahul cu noile descoperiri. Este, între altele, cazul manuscrisului citat, consacrat chiar cântărilor părintelui Nectarie Vasilescu, „schimonah hușean din România" - cum este prezentat în titlu.

81 – Vasile, Vasile – *Tezaur muzical românesc din Muntele Athos*, vol. II, București, Editura muzicală, 2008, pp. 427 – 434.

82 – Vasile, Vasile – *Tezaur muzical românesc din Muntele Athos*, vol. I, București, Editura muzicală, 2007, pp. 250 – 251.

https://biblioteca-digitala.ro

83 – Vasile, Vasile - *Protopsaltul Dimitrie Suceveanu (1816 – 1898)...<*

84 - Vasile, Vasile – *Catalogarea manuscriselor muzicale bizantine realizate de români;* în: *Muzica*, Serie nouă, An XIX, nr. 3(75), iulie - septembrie 2008;

85 - Ciobanu, Gheorghe – *Muzică instrumentală, vocală și psaltică din secolele XVI – XIX...*, p. 151.

86 - Ionescu, T. - *Cultura Musicei în țara noastră. Musica religioasă Epoca II - De la finitul dominațiunei fanariote și până la 1861;* în: *Lyra română,* Bucuresci, nr. 24, 30 mai 1880, p. 187.

87 - Bucescu, Florin - *St. cit.,* 92.

88 - Vasile, Vasile - *Macarie Ieromonahul - Anton Pann - două destine diferite pe un drum comun..., loc cit.*

89 - Ciobanu, Gheorghe – *Cântece de lume secolele XVIII - XIX*, în colecția *Izvoare ale muzicii românești*, vol. IX, transcripta, București, Editura muzicală, 1985, p. 30

Summary

Nectarie Frimu represents one of the prominent personalities of the Romanian music of the early nineteenth century. We owe him two of the most important Byzantine music anthologies – the first music works printed in Moldavia. Here are illustrated great Byzantine music composers of the orthodoxy and Romanian areas. Nectarie Frimu himself is one of the greatest creators of Byzantine music. His anthologies, dedicated to the most important orthodox liturgics, appear to be the first music books published in Romanian language.

The two liturgics anthologies have been highly appreciated by their contemporary as well as by the followers, as Anton Pann, the bishop academician Melchisedec Ștefănescu, Dimitrie Suceveanu, Neagu Ionescu, Ioan Zmeu, Dometie Ionescu, Ștefan Păltinescu and, keeping on-going to the present time, Nifon Ploieșteanu, Constantin Erbiceanu, Ion Popescu – Pasărea, Gheorghe Ciobanu, Gheorghe C. Ionescu, Octavian Lazăr Cosma.

Nectarie Frimu can be also considered a promoter of printing byzantine notes in the Romanian culture. A very important document, that has never been published up to now, is *Pruba noului tipar de muzichie* (The moulder of the new print shape for notes), from 1830, published in the print shop of Neamț Monastery, which may be considered a plead for the existence of an older print shop at Neamț Monastery, as the 1840' edition is called "re-edition". In the light of these documents, it appears that Nectarie Frimu was the founder of the oldest music publishing house in Romanian (the one in Bucharest issued, for the first time ever, in 1820 some works of byzantine music, still in Greek). The first works containing notes, in Romanian, was printed in 1823, in Vienna. *Pruba noului tipar de muzichie* (The moulder of the new print shape for notes), document known by Ion Bianu, who estimated the time of issuing by the year 1830, places the print shop of Neamț Monastery as the oldest typography of Romanian language in Romania. Here would also be established the oldest Guidonia note printer, owed by Ioan Cartu, where the oldest Romanian scores would going to be print.

As well as many others representants of the byzantine music in Romania, as Filothei sin Agpi Jipei or Macarie Ieromonahul, Nectarie Frimu extended his activity to over many other cultural fields of his age. We should study this activity and give him the proper consideration among the personalities of the Romanian culture.

https://biblioteca-digitala.ro

ANIVERSĂRI

Mihail COZMEI

Vasile Tomescu la 80 de ani

Muzicologul Vasile Tomescu a împlinit optzeci de ani, cifră înaltă și armonioasă, împlinire deplină a unei activități cuprinzătoare, dominată de pasiunea neistovită a cercetării, a documentării erudite, a lecturii temeinice și a unor permanente strădanii de a lumina prezența muzicii românești – de la străvechile tradiții, la împlinirile contemporane – în istoria culturii universale.

Nu este ușor să urmărești și să definești echilibrul diverselor laturi ale unei personalități complexe, să distingi domeniul principal de activitate, de celelalte, subsidiare și să afli nota dominantă a unei activități de aproape șase decenii. Fie ca redactor și redactor șef la revista *Muzica* (1953-1989) sau secretar al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România (1963-1990), fie ca semnatar a numeroase articole, cronici musicale, eseuri și studii publicate în ziare și reviste din țară și străinătate, dar mai ales ca autor al unor substanțiale elaborări muzicologice, Vasile Tomescu s-a impus prin crezul său estetic, prin atitudinea față de creația muzicală de ieri și de astăzi, prin opiniile sale despre rolul muzicii și misiunea muzicienilor în societate.

Personalitate de însemnată influență, deopotrivă prin activitățile de organizare și conducere, dar și prin critica muzicală și, mai cu seamă prin studiile sale de sinteză, Vasile Tomescu s-a făcut remarcat cu pregnanță ca un pasionat și viguros promotor al cunoașterii și afirmării culturii noastre muzicale. A început prin a studia și valorifica muzicologic activitatea unor personalități reprezentative pentru creația muzicală românească din secolul XX: micromonografiile *Dimitrie Cuclin* (1956), *Alfred Alessandrescu* (1962), *Filip Lazăr* (1963) și, de asemenea, exemplara lucrare dedicată lui *Paul Constantinescu* (1967). Nelipsite de fomulări aflate sub semnul principiilor estetice ale timpului, studiile acestea – elaborate și publicate de V. Tomescu pe parcursul unui deceniu în care Editura Muzicală a

https://biblioteca-digitala.ro

început desfășurarea unui adevărat program de cunoaștere și promovare a valorilor muzicii noastre (de pildă: G. Breazul-*Gavriil Musicescu* (1962), M. Voicana ș.a. - *George Enescu* (1964), V. Cosma-*Ion Vidu* (1965), Gh. Merișescu-*Iacob Mureșianu* (1966), N. Parocescu-*Gheorghe Cucu* (1967); totodată, încercări de sinteză ca: O. L. Cosma-*Opera românească* (1962), D. Popovici-*Muzica corală românească* (1966) – dezvăluie lectorului un cercetător cu o metodă temeinică de apropiere și cunoaștere a documentelor, dominată de seriozitatea studiului și o tot mai accentuată preocupare pentru lărgirea comentariilor de riguroasă profesionalitate.

Elaborarea tezei de doctorat cu tema *Histoire des relations musicales entre la France et la Roumanie* – "un travail d'érudition de la plus grande valeur" (J. Chailly) susținută la Universitatea din Paris-Sorbonne și publicată la Editura Muzicală în 1973, a însemnat, cred, un moment de răscruce. Am scris despre această lucrare un an mai târziu, în *Cronica* (Iași), menționând faptul că V. Tomescu a parcurs "o arie considerabilă de date, evenimente și idei – de la origini la începutul secolului XX, adică, de la mitul antic al muzicii ca forță miraculoasă capabilă a îmblânzi natura, la rolul și locul ei în viața oamenilor". Tot din acei ani, probabil, fascinat de bogăția și varietatea informațiilor cu privire la manifestările muzicale străvechi de pe teritoriul României descoperite în scrierile și documentele cercetate, V. Tomescu și-a propus să adâncească ansamblul cunoștințelor despre cultura noastră musicală, lărgind domeniile de cercetare și împingând orizontul temporal spre "noaptea timpurilor", spre lumea de legendă și epoca începutului de istorie. Așa a apărut amplul, monumentalul studiu *Musica daco-romana*, vol. 1 (1978), vol. 2 (1982), tipărit în condiții grafice deosebite tot la Editura Muzicală.

În câmpul muzicologiei românești cele două volume s-au ivit ca o necesitate firească a cercetărilor dedicate fenomenului musical. Cum se știe, deceniile opt-zece din secolul trecut și chiar începutul noului mileniu au înregistrat câteva sinteze istoriografice de valoare și de o indiscutabilă importanță pentru cunoașterea culturii noastre musicale (bunăoară: Z. Vancea-*Creația muzicală românească. Sec. XIX-XX* , vol. 1 (1968), 2 (1979); O. L. Cosma-*Hronicul muzicii românești*, I-XI (1973-1991); Cl. L. Firca-*Direcții în muzica românească. 1900-1930* (1974) și *Modernitate și avangardă în muzica ante-și interbelică a secolului XX. 1900-1940* (2002); Gh. Ciobanu-*Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*, vol. 1 (1974), 2 (1979); P. Brâncuși-*Muzica românească și marile ei primeniri*, vol. 1 (1978), 2 (1980); R. Ghircoiașiu-*Cultura muzicală românească în secolele XVIII-XIX* (1992); Irinel Anghel-*Orientări, direcții, curente ale muzicii românești din a doua jumătate a secolului XX* (1997) ș. a. Spre deosebire de studiile de mai sus, care abordează problematica globală a practicii muzicale folclorice și bizantine sau aspectele particularizate ale sincronizării vieții și creației muzicale din secolele XVIII-XX cu tradițiile și modelele componisticii europene, volumele despre realitățile muzicale daco-romane vizează "durata lungă" a istoriei culturii noastre și adună, într-o luxuriantă desfășurare, informații, documente, opinii, imagini preluate dintr-un număr impresionant de surse arheologice, istoriografice, literare, filologice, etnografice și etnomuzicologice. A fost necesară această uimitoare muncă de adunare, selectare și sintetizare a multiplelor mărturii ale trecutului ? Muzicologul V. Tomescu răspunde convingător, într-un studiu următor, când scrie: "...practica muzicii vocale și instrumentale reprezintă o activitate profound caracteristică vieții strămoșilor poporului român și, astfel, un valoros tezaur al tradiției, demn de a fi considerat ca punct de plecare pentru constituirea formelor de manifestare a muzicalității românilor".

https://biblioteca-digitala.ro

Informaţiile şi documentele publicate în cele două volume, scrise nu întâmplător în limba franceză, au fost punctual de plecare şi pentru un nou studiu – *Muzica românească în istoria culturii universale*, în care V. Tomescu parcurge noi verigi ale lanţului evoluţiei practicii noastre muzicale: Epoca veche; Evul mediu; Renaşterea; Reforma; Umanismul. Continuare firească a ceea ce cucerise deja referitor la trecutul muzical îndepărtat, cu unele reluări şi cu noutăţile specifice noilor etape istorice, studiul dezvăluie trăsăturile acestui mereu pasionat cecetător, înzestrat cu o neobişnuită putere de muncă şi o incontestabilă probitate ştiinţifică, puse în valoare printr-o inventariere atentă şi detaliată a documentelor abordate, o descriere obiectivă însoţită de sublinieri şi comentarii care dau consistenţă reconstituirilor erudite ale contextului social-cultural din epocile şi perioadele cercetate; în sfârşit, o deosebită capacitate de sinteză, cu care reuşeşte să pună în evidenţă ideile dominante ce străbat mai toate scrierile sale şi anume: cunoaşterea practicii muzicale de pe teritoriul ţării noastre şi cercetarea tot mai temeinică şi diversificată a prezenţei muzicii româneşti în evoluţia culturii universale.

În ultimă analiză, ceea ce mi se pare esenţial în scrierile lui Vasile Tomescu este pledoaria pentru istorie şi pentru a ne cunoaşte tot mai profund în şi prin istorie.

La mulţi ani, Maestre !

Summary

The Musicologist Vasile Tomescu has reached eighty years old, a high and smooth age, full accomplishment of a comprehensive dominating tireless passion for research, scholarly documentation, thorough reading and some permanent efforts to light out the presence of Romanian music - from ancient traditions to contemporary fulfillment - in the history of universal culture. Personality of significant influence, both through the activities of organization and leadership, and by musical critics, still mostly through his synthesis, Vasile Tomescu was well known as a forceful and devoted promoter of our musical culture.

https://biblioteca-digitala.ro

FESTIVALURI

Ştefan ANGI

Cluj Modern la a VIII-a ediţie
27 martie – 1 aprilie 2009

Mai întâi, organizatorii

Acordăm cuvânt directorului artistic, maestrul Cornel Ţăranu: „Festivalul Cluj Modern a debutat în 1995, având loc în anii impari şi devenind de atunci o manifestare tradiţională în peisajul muzical românesc. Pe lângă forţele interpretative autohtone au apărut şi solişti sau formaţii străine, iar evantaiul stilistic al lucrărilor prezentate a încercat să cuprindă un spectru larg"- scria printre altele, drept avancronică a Festivalului.

Actuala ediţie a *Festivalului Clujul Modern* a reprezentat, fără putinţă de tăgadă, unul dintre cele mai reprezentative evenimente cultural-artistice ale primăverii transilvane cu rezonanţe naţionale şi internaţionale deopotrivă. Organizatorii festivalului – Academia de Muzică „Gh.Dima", Filarmonica de Stat „Transilvania", Fundaţia „Sigismund Toduţă", Consiliul Judeţean Cluj, Centrul Cultural Francez Cluj şi Uniunea Compozitorilor şi Muzicologilor din România – pot să se mândrească pe bună dreptate cu un deosebit succes componistic-interpretativ-muzicologic şi cu o aprecierea unanim pozitivă a specialiştilor şi iubitorilor muzicii contemporane oglindită în conferinţe de presă la Radioul şi Televiziunea noastră precum şi în paginilor revistelor şi cotidienelor locale şi naţionale în egală măsură.

Directorul Festivalului, Adrian Pop scrie în caietul program al evenimentului: „O manifestare dedicată exclusiv muzicii contemporane (în sensul cuprinzător al noţiunii, care îmbrăţişează arcul orientărilor stilistice începând din primele decenii ale secolului XX până în stricta actualitate) este o componentă indispensabilă a vieţii muzicale. Secolul revoluţiei tehnologice, al cărui impuls mereu amplificat marchează profund sensul existenţei noastre de azi, cunoaşte şi în teritoriul artelor dezlănţuirea, cu fervoare nemaiîntâlnită, a căutărilor înnoitoare, a îndrăznelilor de limbaj şi de expresie, a inovaţiilor nemaivăzute şi nemaiauzite – nu o dată şocante sau derutante – dar şi răgazul sintezelor sau reîntoarcerilor spre tradiţie; toate acestea într-o ameţitoare împletire, într-un dialog cu ascuţimi de duel, cu partizanate pătimaşe, polemici sau reconcilieri.

Nu doar bogăţia infinită de faţete ale creaţiei muzicale a acestei perioade, dar şi oglinda spirituală pe care ne-o aşează în faţă un asemenea periplu sunt mizele pe care, din doi în doi ani, începând din anul 1995, Festivalul Cluj Modern îşi întemeiază provocarea culturală".

Festivalul a găzduit în decurs şase seri concertele şi/sau recitalurile după cum urmează:

Prima seară

Concertul inaugural al Orchestrei simfonice a Filarmonicii de Stat „Transilvania" din Cluj-Napoca, la Casa de cultură a Studenţilor, 27 martie, ora 19.00.

Dirijor: György Selmeczi; solist: János Selmeczi.

https://biblioteca-digitala.ro

Redactorii micului volum de prezentare a Festivalului[1] salută cu bucurie reintrarea în programele Festivalului a Orchestrei Filarmonicii clujene: „Orchestra Simfonică a Filarmonicii de Stat „Transilvania" din Cluj-Napoca este, prin tradiție și valoare, unul dintre cele mai importante ansambluri simfonice din România, bucurându-se de un prestigiu internațional bine consolidat. Amprenta imprimată de primul său dirijor și director, maestrul Antonin Ciolan, care a condus destinele orchestrei de la înființarea Filarmonicii în 1955 până în anul 1970, sunt gravate adânc în mentalitatea interpretativă angajată și exigentă a acestui organism. Doi dintre discipolii cei mai dragi ai lui Ciolan, dirijorii Erich Bergel și Emil Simon i-au succedat acestuia și i-au dus înainte cu cinste moștenirea artistică. În anii 80, Cristian Mandeal, un alt maestru incontestabil al baghetei - de această dată provenit din școala bucureșteană a lui Constantin Bugeanu - a înregistrat o perioadă fastă ca dirijor al orchestrei, alături de Emil Simon. Începând cu această stagiune, poziția de dirijor principal al orchestrei a fost preluată de Nicolae Moldoveanu, personalitate de statură europeană ce imprimă orchestrei și programelor sale dinamismul și impetuozitatea ce-l caracterizează.

Orchestra clujeană reintră în efervescența caracteristică a festivalului Cluj Modern după câteva ediții de absență, readucând manifestării caratele neprețuite ale valorii sale și posibilitatea de a aborda din nou repertoriul simfonic contemporan la cea mai înaltă cotă de reprezentativitate."

Programul serii[2] a început cu piesa:
Cornel Țăranu, *Saramandji* (p.a.a.)

Potrivit titlului programatic – *Saramandiji* înseamnă „a fi împreună" – compoziția începe cu un acord signal, un apel repetat, până la o cvasi-saturație, care simbolizează *ars initiativa* întregului festival: să fim împreună. Toată desfășurarea discursului melodic este consacrată revelării acestui mesaj. Ne pune pe gânduri, și pe bună dreptate. Aruncând acum o privire panoramică asupra celor șase seri ale festivalului, putem constata împlinirea acestui deziderat prin comuniunea multitudinii de idei și de sentimente ale mesajelor evidențiate, menite să reflecte cu fidelitate complexitatea atât de contrastantă a condiției umane a prezentului. Desfășurarea partiturii ne îndeamnă la urmărirea sa printr-un adaos de gânduri imaginare în spiritul devizei de mai sus a festivalului.

Apelul provocator este urmat de o sonoritate mai îngăduitoare, nelipsită însă de tente dramatice, chiar sălbatice, ca o atenționare: a fost destul... din amărăciunea neîmplinirilor! Râvnim împreună la o nouă muzicalitate, la crearea de noi armonii, relații în lumea sunetelor precum și în lume...

Acordul signal ajunge la vârf, apoi se deconstruiește în melosul lui generator, se „orizontalizează". Transpare însă și pe mai departe, parcă dintr-o perdea voalat-diafană, ca reminiscența începutului repetat în ipostaza unor scurte replici dialogante.

Solo-ul viorii evocă durerea singurătății, motivica lui se transferă la suflătorii de lemn iar apoi la instrumentele de percuție care intensifică veghea solitudinii în colectivitatea singuraticilor. Creează atmosfera în care, așa se pare, orchestra trece în rol de acompaniator, percuția devenind prin dinamismul

---

[1] Redactorii de texte: Adrian Pop, Iulia Mare.
[2] Programul serii:
Cornel Țăranu
Saramandji (p.a.a.)
Serghei Prokofiev
Concertul nr. 2 pentru vioară și orchestră
Allegro moderato -Andante assai -
Allegro, ben marcato
Tiberiu Oláh
Simfonia a 3-a, „Metamorfoze pe tema
Sonatei Lunii" (p.a.)
I. La colonna armonica
II. Sovrapozisione armonica 1
III. Canone: basso beethoveniano colla sua diminuzione
IV. Sovrapposizione armonica 2 e canone diminuito
V. Il basso errante e la dissonanza beethoveniană (si, mi, sol, do, la#)
VI. Sovrapposizione 3
VII. Sovrapposizione e l'accordo beethoveniano
(accelerato) VIII. La colonna armonica (colle reminiscenze)
György Orbán
Serenada nr. 3 (p.a.a.) Andante -Allegro assai

https://biblioteca-digitala.ro

ei purtătorul potrivnic al ideilor solitare, ce parcă conchide: aşadar suntem împreună, chiar dacă această intimitate devine uneori chinuitoare.

Părţile, în latenţa lor conexate, insistă în perindarea unor motive bicordice responsoriale care, alcătuind şirul aparent interminabil al unor acorduri încetinite, finalizează travaliul întregului proces muzical.

Repriza signalului-chemare devine apodictică: nu sugerează, ci impune verdictul de a *nu se putea să nu fim împreună*!

Ca premieră absolută mondială, lucrarea a fost interpretată deosebit de sugestiv cu o putere de convingere accentuată sub bagheta dirijorului consacrat muzicii contemporane, György Selmeczi.

Serghei Prokofiev, *Concertul nr. 2 pentru vioară şi orchestră.*

A reprezentat piesa cea mai „bătrână" din repertoriul Festivalului, fiind datată din anul 1935. Potrivit stilului prokofievian, discursul concertului, construit printr-o varietate deosebită a stilemelor dintre un clasic evocat şi un comic orientat spre burlesc, oferea ipostaze multiple de a concepe interpretativ corelaţia amprentelor emoţionale şi raţionale. Interpretul János Selmeczi, cu comptenţa şi autenciticatea ce-i caracterizează măiestria lui tehnică, a ales calea sensibilizării estetice în direcţia unui raţional mai reliefat dar nelisipt de accente grotești.

după pauză

Tiberiu Olah, *Simfonia a 3-a, „Metamorfoze pe tema Sonatei Lunii"* (p.a.).

„Un lirism reţinut, pregnanţă ritmică, o anumită nervozitate ce-i conferă discursului forţa imperativului, remarcabila intuiţie timbrală şi formală ne atrag spre muzica lui Tiberiu Olah" – cuvintele lui Mihai Moldovan scrise cu mulţi ani în urmă îşi păstrează valabilitatea lor inclusiv asupra climatului afectiv al ultimelor partituri ale compozitorului. El mărturisea: „eu mă consider un liric şi liricul presupune, cred, un anumit farmec sonor, perceperea sa depinzând, totuşi, de subiectivitatea fiecăruia dintre noi".

Această mărturisire ne îndreptăţeşte să căutăm prezenţa unei pledoarii pentru echilibru dintre emoţianal şi raţional în *Simfonia a 3-a*, deşi la prima intradă s-ar părea că avem aici o prezenţă precumpănitoare a raţionalului.

Simfonia a III-a, prezentată în primă audiţie la Bucureşti, în octombrie 1990, poartă titlul „Metamorfoze pe tema Sonatei Lunii" şi subtitlul eminescian sugestiv „Dacă treci râul Selenei" şi se bazează pe metamorfozarea coloanei armonice a *Sonatei op. 27 nr. 2* de Beethoven, denumită de romantici *„Sonata lunii"*.

„Ca modalitate tehnică, – declara compozitorul – m-a tentat metamorfozarea materialului armonic iniţial - prin transformări variaţionale - într-un sistem armonic complex, autosuperpozabil, ce sper să-mi aparţină, care conţine pe parcurs şi materialul simplu, arhetipal, beethovenian" - fapt ceea ce rezultă edificator şi din structura partiturii[1].

Prima parte a *Simfoniei* expune ideea armonică esenţială a primei părţi din *Sonată.* Apar, în continuare, 4 suprapoziţionări armonice menite să pregătească (în părţile 2,4) iar apoi să dezvolte (în părţile 6,7) basul „hoinar" (errante) şi disonanţa beethoveniană în partea a 5-a. „Partea a 5-a îndeplineşte funcţia mişcării lente şi pe parcursul ei disonanţa beethoveniană *si-mi-sol-do* se transformă în vestitul acord din *„Farben"* - piesa ciclului pentru orchestră op. 16 de Schönberg -, adică *do-sol diez-si-mi-la,* în acest context un derivat al acordului beethovenian; printr-o „răsturnare", *sol diez-si-mi-la-do,* câştigăm două esenţe beethoveniene - *sol diez-mi-la* pe de-o parte şi *si-mi-do* pe de altă parte -; părţile 6 şi 7 transpun tot materialul într-un sistem armonic propriu; iar partea a 8-a

[1] *Simfonia a 3-a, „Metamorfoze pe tema Sonatei Lunii"* (p.a.)[1]
La colonna armonica
Sovrappozisione armonica 1
Cannone: basso bethoveniano colla sua diminuzione
Sovrapposizione armonica 2 e canone diminuto
Il basso errante e la dissonanza beethoveniană (si, mi sol, do la#)
Sovrapposizione 3
Sovrapposizione e l'accordo beethoveniano (acceierato)
La colonna armonica (colle reminiscenze)

https://biblioteca-digitala.ro

reiterează coloana armonică inițială beethoveniană deasupra căreia se rememorează, prin *flashback,* ecoul ultimelor evenimente ale părții anterioare"[1]

O muzică de construcție verticală, nici acordurile arpegiate nu se transformă întru melopee linear-orizontală ci-și păstrează pivotul primei idei armonice în structurarea lor când ascendentă când descendentă pe axa construcției verticale. Suprapozițiunările planurilor armonice sugerează efectul unei abundențe sonore a armonicelor caracteristice de tipul sunetelor de clopot, oferind trăirea sentimentului măreției pe arcul metaforei sonore de la *Sonata Lunii* la metamorfozarea ei în discursul muzical al lui Oláh.

György Orbán, *Serenada nr.3* (p.a.a.)

Ampla arie de semnificație a conceptului *serenadă* se particularizează aici, înainte de toate, în jurul noțiunilor de *divertimento, cassazione* și serenada propriu-zisă, evidențiind prezența unor elemente fine, distractive, de agrement precum și pe caracterul spectacolelor în aer liber. Din conotațiile multiple ale serenadei propriu-zise se simte prezența aici a termenului *sereno* – cer senin; și *al sereno* (sic!) – în aer liber; si mai puțin spre conotațiile lui *sera* în sensul de seară conducând mai mult spre nocturnă. Bunăoară, tema principală din prima parte și derivatele ei mai apropiate și mai îndepărtate apar în alura unui joc grațios deosebit de plăcut, oferind plăcerile unui agrement fin. Evoluția discursului ei muzical este secondată de acompaniamentul acordic, răsunând din adâncuri cu înlănțuiri armonice cețoase, proprii postromantismului, încărcate de accentele misterioase, pline de tainice invitații la un rendez-vous dansant. Partea a doua dezvoltă în baza unei teme, pe cât de vijelioasă pe atât de riguros concepută, un amplu rondo în care episoadele aduc la suprafață pe rând mai întâi componentele motivice ale acompaniamentului din prima parte, deschizând înduioșător misterioasele lor enigme. Înspre final, episoadele evocă tema discantului din prima parte cu al cărui triumf se încheie încetișor *Serenada.*

György Orbán a scris trei serenade. Prima (care este totodată și prima lucrare simfonică a autorului) a fost compusă în anul 1983. Despre cea de-a treia serenadă, scrisă în anul 2008, compozitorul mărturisește: «La începutul anilor '80, împreună cu mai mulți colegi de generație, am descoperit noile și probabil infinitele valențe ale sistemului tonal, față de atonalismul impus în acea perioadă cu o rigoare ideologică. Dat fiind faptul că în cei 25 de ani care au trecut, diversitatea limbajului tonal mi-a satisfăcut pe de-a-ntregul interesul muzical, stilul acestei noi serenade nu se deosebește prea mult de cele precedente – are două părți, una lentă și cealaltă mai mișcată, care încearcă să respecte funcția tradițională a serenadei. Polifonia joacă un rol important în dramaturgia lucrării, motivele primei părți intervenind tot mai des în discursul rondoului final» – declara György Orbán redactorului de texte al Festivalului, Iulia Mare.

A doua seară

28 martie, ora 18:30, sala Studio a Academiei de Muzică „Gh.Dima" Cluj-Napoca, are loc *recitalul festivalului consacrat liedului contemporan.*

Deviza serii intitulată „Liedul contemporan și poezia", susținută de Bianca Luigia Manoleanu – soprană și Remus Manoleanu – pian, a reprezentat o adevărată transfigurare muzicală a lirismului poetic în și prin liedul contemporan românesc și universal.

Programul[2] serii a fost deosebit de tenace mai ales sub aspect cantitativ: trei cicluri complete, trei parțiale și alte piese necuprinse în cicluri, în total 28 de lieduri (inițial a mai fost propusă și includerea în plus a 11 lieduri din Ciclul *Tornado al mare* de Daniel Kessner).

---

[1] Sursa citatelor: Laura Manolache, *Șase portrete de compozitori români* Editura Muzicală, București, 2002, p.149-151

[2] Cornel Tăranu: Ciclul 3 Tzarasongs:
Tu reviendras I
loches sans raison
Tu reviendras II

Octavian Nemescu: Je dis comme

Dan Dediu: Ciclul 6 Tzara op. 58:
1…ces Andalous.

https://biblioteca-digitala.ro

Poeziile puse pe muzică sunt de sorginte contemporană: liedurile compuse după poemele lui Tristan Tzara reprezentau o treime din totalul repertoriului, a urmat la rând Ana Blandiana, apoi texte indiene şi sonete ale eternului contemporan Michelangelo.

Poemele lui Trista Tzara au reprezentat sursa de inspiraţie a Ciclului *Five Tzarasong* de **Cornel Ţăranu**, din care au fost interpretate trei *Nostalgii* ascunse printre rândurile poemelor, menite să sensibilizeze intim deviza *dada* – „chintesenţa supremei inteligenţe dezlănţuită printr-o supremă libertate a spiritului" (André Breton) – iar Cornel Ţăranu le aduce o replică, cvasi microscopic, reflectând prin nuclee melodice aparte, ancorate cuvânt la cuvânt, atribuind textului siguranţa raţională a trăirii rămăşiţelor de nostalgii, de la *Tu vei reveni* (Tu reviendras I.) şi *Clopote fără noimă* (Cloche sans raison) până la *Tu vei reveni II* (Tu reviendras II), alt poem cu acelaşi titlu.

Liedul Je dis comme... al lui Octavian Nemescu atacă versul lui Tzara constând dintr-un singur respiro cu o durată suprascurtissimă (rezultanta unui fel de radical dintr-un haiku imaginar), căruia ecoul reverberant pretins de interpreţi – mâna ridicată a pianistului, aidoma unui gest dirijoral invitând publicul la o scurtă linişte meditativă – i-a dat finalitate textului, Je vois,/ Je parle/ Par coeur...

Dan Dediu, Ciclul *Şase Ţara* op. 58

Evocările muzicale ale mesajului tzarian realizate de către Dan Dediu, arcuite metaforic pe traiectoria ciclului, confruntă într-un mod deosebit de esenţializat sentimentele purtate de poet faţă în faţă cu câte doi compozitori marcaţi în subtitlurile părţilor. Micile arcade poetice ridicate peste epoci şi stiluri muzicale de către Tzara sunt destinate unor compozitori. După evocarea *acelor andaluzi* – Albeniz şi Debussy – îngemănările se opresc pentru moment la a doua poezie, în care singurul maestru pomenit este Beethoven, desigur, fără pereche (...*quasi una nostalgia*...), apoi adresările confruntate continuu: ...lui Schumann şi Machault, („...*Lontanaité*..."), lui Hugo Wolff şi Grieg (...*notturnissima*...), prin inversare lui Machault şi Schumann (...*Virelai interrompu*...), în fina lui Verdi şi Hugo Wolff (...*rondeau en Bewegung*...).

2...quasi una nostalgia
3"...Lontanéité..."
4...nottumissima...
5...virelai interrompu...
6... rondeau en Bewegung

John Harbison: Ciclul Mirabai songs

It'sTrue, I Went to the Market
All I was Doing was Breathing
Why Mira Can'Go Back to Her Old House
Where Did You Go?
The Clouds
Dont Go, Don't Go

Iulia Cibişescu–Duran:

De bine de rău (v. Marin Sorescu)
Du-te, poveste (v. Flavia Teoc)

Valentin Timaru: Ciclul Cântece (v. Ana Blandiana)

Octombrie
Cădere
Baladă
Psalm
Rugăciune

Ionică Pop: Din ciclul Rime din Michelangelo

O notte o dolce tempo... (sonetul 102)
Di morte certo (sonetul 295)

Cornel Ţăranu: Ciclul Cântece incerte (v. Mihail Sebastian)

Cântec incert
Declin
Cântec închis

Recitalul a fost realizat cu sprijinul Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor din România

https://biblioteca-digitala.ro

Aportul componistic este marcat sugestiv în titlul piesei *Variations Syntaxiques et Stilistiques pour soprano et piano*. Variațiunile, ca tot atâtea comparații muzicale, sunt determinate de permanenta căutare a unui numitor comun al similitudinilor și deosebirilor sintactico-stilistice asupra imaginilor ciclului. Căile sintactice sunt urmate după text și finalizate melodico-ritmic în discursul muzical. Pe plan stilistic asistăm în relația voce-pian la o mini-aventură a stilemelor juxtapuse din epocă în epocă aidoma unor epitete motivice din trecento, clasicism sau romantism, menite să evidențieze „eterna întoarcere" la coexistența mesajului între poetic și muzical.

Înainte de pauză au fost interpretate șase cântece dintre cele 27 ale Ciclul *Mirabai songs* de John Harbison. Ca răspuns aluziv la extinderea duratei primei părți, Remus Manoleanu a motivat la începutul celei de a doua părți a programului prezența acestor cântece prin relatarea anturajului lor istoric-creativ, ele reprezentând evocări contemporane anglo-americane ale unei drame romantice indiene din secolul al XVI-lea.

Iulia Cibișecu – Duran: *Cântece*

Liedul – *De bine de rău* (v. Marin Sorescu) – reprezintă transfigurarea muzicală a unei excelente ironii poetice despre demonetizarea valorică a noțiunilor filosofice de bine și de rău în uzanța lor cotidiană:

Binele și răul din filozofie
S-au contopit și s-au sudat organic
Într-o singură noțiune de bine de rău

Zdranc, zdranc, zdranc,
Ce bine ce rău era

De bine de rău nu mai plouă.

Acompaniamentul pianistic, plasticizând onomatopeele poetice ale zăngănitului metalic – zdranc, zdranc, zdranc – și combinându-le cu pasaje briante însoțitoare de râsete ale demonetizării valorice, coordonează în mod ingenios momentele de persiflaj din discursul melodic a vocii și le totalizează într-o grimasă muzicală fină, plină de zâmbete.

Al doilea lied – *Du-te, poveste* (v. Flavia Teoc) – consimte profund noua melancolie a despărțirii de poveste, și, ca un fel de adio luat de la tropi prin firava construcție a discursului melodic vocal, conduce în a fi din ce în ce mai departe de cuvânt. Sensibilitatea prin care melodia sopranei urmărește trecerile metaforice din prezență în absență a cuvântului îl provoacă în liniște pe ascultător în a-i urmări în gând dispariția în umbra „salcâmilor înfloriți".

Valentin Timaru: Ciclul *Cântece* (v. Ana Blandiana)

Liedurile lui Valentin Timaru compuse pe versurile Anei Blandiana reprezintă o intimă deschidere prin metafore muzicale spre simbolica lacrimilor adunate aidoma unui șirag de mărgăritar, de la înfierea lor (*Octombrie*), la imaginea poetică a *Căderii* îngerilor. Ei „ne vor privi încețoșați de somn", și prin traiectoria melodică a sopranei ne aduc aminte splendida metaforă revelatorie a lui Blaga:

Cenușa îngerilor arși în ceruri
ne cade fulguind pe umeri, și pe casă.

În continuare – în *Baladă* – sensibilizarea muzicală a gândurilor și sentimentelor poeziei ne conduce de la evocarea microcosmică din *Cantata Profana* a izvorului curat din care și numai din care vor bea fiii Bătrânului metamorfozați în cerbi, la puritatea lacrimilor Naturii – esența simbolică a celui de-al patrulea lied – izvor curat al albinelor, mormântul pur al fluturilor:

În lacrima lui
Numai albinele
Știu să de-adape,
Numai fluturii
Pot să se-groape.

Penultimul lied – *Psalmul* – oferă premise poetice pentru o căința muzicală „a ochilor deschiși spre..."un Vânt de neființă".

Poemul final – *Rugăciune* – personifică motivul crucii și-l leagă de metaforele lacrimilor:

https://biblioteca-digitala.ro

...lacrimi fierbinți
Se nasc sub pleoapele-nchise
Și-ngheață nainte de-a curge
Din vise.
Amin.

Corespondențele spirituale ale versurilor blandiene cu poezia lui Blaga au fost marcate și de către Sigismund Toduță, care le-a caracterizat drept „apropiere de Blaga"[1].

Alegoriile tăinuite în versuri sunt deschise și interpretate muzical prin sensibilizarea unui sentiment al evlaviei suspendată între ceresc și pământesc. Vocea de sopran și acompaniamentul de pian oferă într-o sonoritatea deosebit de interiorizată particularitatea poetică a fiecărui lied.

Ionică Pop: Din ciclul *Rime din Michelangelo*

Similar parafrazelor lisztiene asupra sonetelor lui Petrarca, și liedurile lui Ionică Pop prezintă într-o nouă viziune mesajul poetic al lui Michelangelo. Dacă Liszt în comentariul său muzical s-a folosit de hiperbolizarea romantică a ideogramelor renascentiste, Ionică Pop interpretează muzical esența laconică a celor două sonete – *O notte o dolce tempo...* (sonetul 102); *Di morte certo (sonetul 295)* – cu ajutorul unor metafore și metonimii ale expresionismului contemporan. În amândouă liedurile acompaniamentul pianistic apare drept partener egal al vocii de sopran, finalizând particularitatea retorică în ambele cazuri aparte cu accentele sale lirico-epice față de lirismul dramatic al discantului.

Primul lied aduce laude nopții salvatoare de griji, binefăcătoare asigurând liniște sufletească omului chinuit de povara zilei:

O notte, o dolce tempo, benché nero,
\- -
tu rendi sana nostra carn'inferma,
rasciughi pianti e posi ogni fatica,
e furi a chi ben vive ogn'ira e tedio [2]

Al doilea lied, o interiorizată veghe a morții neașteptate, sensibilizează antiteza sonetului descoperită între simțurile care afirmă dorul de viață și sufletul care râvnește la moarte. Îngemănarea echilibrată a vocii și a pianului se desfășoară aici pe linia unui șir de metonimii. Intonația comentariului muzical urmărește sunet cu sunet componentele declamației poetice până la nivel de silabă. Câtă vreme primul lied a reprezentat o adevărată parafrază plină de metafore, în cel de-al doilea întâlnim o asociere muzicală a ideogramicului poetic. Înclinațiile spre poetic în primul, spre proză în cel de-al doilea, pot fi surprinse și din diferențe ale duratelor. Liedul prim consumă timp muzical dublu în trăirea metaforelor sale față de timpul mai comprimat al liedului doi, menit să evidențieze contiguitatea temporal-spațială a metonimiilor.

Cornel Țăranu: Ciclul *Cântece incerte* (v. Mihail Sebastian)

Interpretarea Ciclului *Cântece incerte* de Cornel Țăranu a încheiat programul serii. Cele trei poezii ale lui Mihail Sebastian – *Cântec incert, Declin, Cântec închis* – au oferit prilej fecund de dialogare între gândurile și sentimentele imponderabile ale unui mesaj poetic incert și stăruința consolidării lor pe plan muzical în corelația vocii de sopran și a pianului acompaniator. S-au întâlnit aici într-un context emulativ-generic lirismul grațios al declamației poetice cu dinamismul constant al

[1] Devotat poeticii lui Lucian Blaga – „Am căzut în cercul magic al poetului din Lancrăm" – Toduță fiind întrebat de ce compune pe versurile Anei Blandiana „argumentul se rezuma la o singură sintagmă: «apropierea de Blaga», cu alte cuvinte înrudirea spirituală a celor doi creatori concretizată în acea zonă din universul liric al poetei tributară profund creației blagiene" (Hilda Iacob, *Op. cit.* p.145; cf. și Alexandru Cistelecan, *Apropierea de Blaga* în *Poezie și livresc,* Ed.Cartea Românească, București, 1987).

[2] Deși ești sumbră dulce noapte dragă,
\- -
bolnavei cărni dai însănătoșire,
sustragi din traiul fericit plictisul
și ne usuci înlăcrămarea feții!
(în românește de C.D.Zeletin)

https://biblioteca-digitala.ro

intonației muzicale. Sinteza lor – *liedul* – a soluționat tensiunea antitezei de *muzicalitatea poeziei – poezia muzicii* prin exercitarea dreptului de a fi ea însăși, *mousiké*, asigurând armonia părților într-un tot spectral al mesajului. Corelația succesivă a proporțiilor dintre vocale și consoane a declamației poetice a primit o rezonanță convingătoare a intonației muzicale în succesiunea relațională melodică și situarea armonică a grupajelor de sunete.

Discursul melodic al sopranei, purtător direct al textului poetic, a asimilat în bună măsură incertitudinea alegorică-plutitoare a tezelor și antitezelor poetice. Acompaniamentul pianistic în același timp „pune lucrurile la loc", fixând parcă plutirea incertitudinilor prin caracterul său de neclintit și recalcitrant. Asistăm aici la o confruntare a aerianului incert cu sigurul pământean.

Primul lied sensibilizează trăirea clipei efemere a incertitudinii printr-un șir de expresii muzicale interogative de la NU-ul incipient până la ultima enigmă:

De ce te pierzi aici și-n care lume ești
În clipa când te simt departe și aproape?

Al doilea te îndeamnă la resemnare, al treilea – la o retorică a tristeții, la personificarea ei în melodie și acompaniament deopotrivă.

Secțiunile transversale poetico-muzicale de mai sus ne îndeamnă la meditație și în continuare. Credem ca această *să lase urme* în inima ascultătorului a reprezentat una dintre intențiile compozitorului, liedurile devenind în final întrebări adresate inimii la care ea căutând nu le găsește răspunsul. Acompaniamentul cvasi-identic al liedurilor de început și de sfârșit leagă intr-un ternar organic întreg ciclul, ducând la dominația metonimiilor muzicale în relația text-melodie, redând un colaj de sentimente interogative contrare oricărei tendințe de sentimentalism, reprezentând o nouă melancolie a comuniunii unor triști a neîmplinirilor.

Duo-ul voce-pian Bianca Luigia Monoleanu și Remus Manoleanu este binecunoscut de către iubitorii clujeni ai liedului universal și românesc în urma repetatelor lor prezențe camerale pline de bucurii estetice și succese, public ce s-a raliat de mult consecvenței credo-ului lor în promovarea nestrămutată a tot ce este mai autentic și mai bun în zona liedului românesc contemporan, admirând predilecția lor pentru muzica autohtonă.

A treia seară

„Arhetipuri românești". *Concertul Corului Filarmonicii de Stat „Transivlania"* dirijor: Cornel Groza, solist: Ștefan Pop[1] Sala Studio a Academiei de Muzică „Gh.Dima", ora 18,30

Concertul a avut un caracter deosebit, fiind radiodifuzat, compozitorul Adrian Pop, cu ajutorul unor microeseuri, a oferit un cadru deosebit de plastic și plin de imagini asupra fiecărui punct aparte a programului[2].

Programul serii a fost conceput în strânsă corelație cu *Simpozionul de muzicologie* desfășurat sub aceeași egidă – „Arhetipuri românești" – și cu o varietate tematică deosebit de bogată[3].

[1] cu participarea ansamblului instrumental alcătuit din: Marius Suărășan – violă, Vasile Jucan – violoncel, Răzvan Poptean – clarinet, Mihai Toader - clarinet bas, Gavril Cupșa – corn, Dumitru Cernei – trompetă, Mircea Neamț-Gilovan – trombon, Grigore Pop – percuție, Nicolae Coman – percuție. Pregătirea muzicală: Matei Pop

[2] Vom cita comentariile maestrului Pop copiate din înregistrarea pe disc a concertului; ele vor fi puse peste tot în ghilimele.

[3] Alocuțiune de deschidere rostită de Adrian Pop, rectorul Acxademiei de Muzică „Gh.Dima. Simpozionul a fost organizat de Francisc László, moderator Gabriel Banciu, cu o zi dinaintea concertului coral în Sala 11 a Academiei de Muzică „Gh.Dima" Cluj-Napoca orele 10:00 – 14:00 și 15:00-18:00. **Contribuenți:** Ion Pop (UBB Cluj-Napoca) „Arhetipul – variațiuni pe o temă dată"; Dan Dediu (UNM București) „Un model al ontologiei muzicale"; Ioan Haplea (AMGD Cluj-Napoca) „Αρχή – precizări semantice și etnomuzicologice"; Pavel Puşcaş (AMDG Cluj-Napoca) „Niveluri de definire ale arhetipurilor muzicale"; Francisc László (AMGD Cluj-Napoca) „De la *Colindul copiilor* la *Cantata Profana*. Un arhetip românesc în creația lui Béla Bartók"; Elena Chircev (AMGD Cluj-Napoca) „Arhetipuri bizantine în tradiția psaltică și în creația muzicală românească"; Gheorghe Duțică (UAGE Iași) „În căutarea ordinii arhetipale. O abordare tipologică a invarianților structurali în creația lui Sigismund Toduță"; Laura Manolache (Muzeul Național G. Enescu București) „Aspecte arhetipale în creația lui Tiberiu Olah și Myriam Marbe"; Ecaterina Banciu

https://biblioteca-digitala.ro

Adrian Pop, în introducerea comentariului său a evidențiat, în deplin consens cu ideile de bază ale simpozionului, funcțiile multiple ale arhetipului remarcând pe cele culturale care au definit atât tematica simpozionului cât și ecoul coral deosebit de bogat pe plan intonațional muzical al acestuia. Pornind de la perenitatea *arhetipurilor strămoșești la care mereu ne întoarcem* – comentatorul spunea: „aspectul cultural, aspectul particular, amprenta, ceea ce înseamnă tipurile strămoșești, tipurile arhaice pe care noi le recunoaștem, și la care ne reîntoarcem mereu și mereu, ne-a interesat sub acest generic al arhetipurilor românești – ceea ce bănuim în noțiunile blagiene de »matrice stilistică«, de »spațiu mioritic« și la care trebuie, iată, să ne întoarcem ciclic în „eterna reîntoarcere" a lui Mircea Eliade."

Concertul a început cu piesa lui **Liviu Glodeanu**, *Leu și june se luptară*

„Piesă în stilul colindelor din Hațeg, regiune grea de semnificații și tradiții. Textul prezintă victoria unui tânăr ce reușește să învingă în luptă dreaptă leul, ca pedeapsă pentru stricăciunile făcute de acesta în sat. Un simbol, cu care se colindă la casa unde este un tânăr cu un viitor frumos. Glodeanu nu a folosit și melodia autentică, ci doar textul. A regăsit însă, a recunoscut în peisajul său interior, într-o pentatonie de factură arhaică, legăturile sale ancestrale. A mai adăugat niște tobe care sunt caracteristice colindatului din Hunedoara și a rezultat ceva care, fără să fie citat, este extraordinar de adevărat".

Am ascultat în continuare **Tudor Jarda,** *Trei colinde.*

Tudor Jarda „este unul dintre compozitorii care au fost binecuvântați cu cel mai mare grad de receptivitate la etosul specific țărănesc. Jarda gândea în sunete ca un adevărat țăran. Și era capabil să facă melodii populare pe care nimeni nu le-ar fi putut bănui de neautenticitate. Din volumul *10 coruri* apărut în 1971, dedicat prietenului lui bun, dirijorul Dorin Pop, care le-a și prezentat pe rând în premiere absolute la vremea respectivă, se vor prezenta acum trei colinde.

Prima, *Colo-n jos în prundurele* marchează durerea despărțirii cu ocazia măritișului, aici, despărțirea „surorelelor". «Răsărit-o două stele» – nu sunt stele, sunt două fete, două surori, dintre care «una plânge alta râde» - oare de ce? – se întreabă. Cea care știe de ce plânge, spune «c-o zâs tata că ne-a da, pă una la răsăritu și pă alta la sfințâtu». Le va despărți viața. Presimt, și durerea acestei despărțiri este cuprinsă în această mică nestemată lirică".

A doua colindă, *Mă luai, luai*, „se colindă tot la casa unde este o fată de măritat, o fată frumoasă și harnică, cea «care joi de dimineață, sus pe la fânață, cu rochia creață, sus pe lângă râu, cu secera-n brâu, la holda de grâu» - pleacă la lucru și acolo găsește o floare printre spice, o culege, și atunci floarea bucină, un bucium că se cutremură munții. Și-o aude un « ciobănaș din munte cu oile multe», parcă din Miorița o aude, și el vine «de mână mă prinsă, la maica mă dusă». Și colinda se încheie cum a început, «Joi de dimineață...». Această lucrare este realizată cu o simplitate care rareori este dată unui creator, simbolizând eternul destin al tinerei fete de a-și aștepta alesul. Și atinge dimensiunea clasicismului".

Ultima colindă din acest grupaj, *La casa de peste drum*, este „o colindă de inițiere, așa cum începe colindatul, cu primele colinde în care se cere permisiunea: «Florile dalbe, boii-s cu coarnele-ntoarse, scoală, gazdă, dă-mi colac, ca s-auzi colinda-n prag». O urare lungă, frumoasă: nu se spune mare lucru, dar se încifrează obiceiul în această colindă: «Să plătiți colinda noastă c-un colac frumos de grâu și c-o vadră de vin bun, c-așa-i datul de Crăciun, să cântăm, să colindăm și gazdelor să-nchinăm tot în dalba sănătate»".

A treia piesă corală aparține compozitorului **Vasile Herman,** *Viersuri de dor.*

„Din noianul cântecelor de dor a căutat și a găsit versuri emblematice, în care arsura iubirii, îndepărtarea, dorul se îmbină cu note de descântec, cu note de blestem, cu note de imposibilitate a comunicării – toată gama de sentimente pe care noi o regăsim în cuvinte, scurt, enigmatic și atât de grăitor pentru noi, este sensibilizată în acest pumn de rânduri pe care Vasile Herman le-a scos din cântece.

(AMGD Cluj-Napoca), Gabriel Banciu (AMGD Cluj-Napoca) „De la *Viersuri de dor* la *Ciaccona*. Discurs arhetipal: Vasile Herman; Valentina Sandu-Dediu (UNM București) „Sistematica arhetipului în muzicologia românească: Corneliu Dan Geoergescu". Alocuțiune de închidere rostită de oaspetele de onoare al Festivalului Cluj Modern , György Kurtág (Ungaria), Doctor honoris causa al Academiei de Muzică „Gh.Dima".

https://biblioteca-digitala.ro

A creat un triptic, în care melodiile au fost transformate în tensiuni cromatice, încă odată accentuând dorul, în care ambianța, onomatopeea, foșnetul, susurul, imprecația se amestecă pentru a crea un tablou cu totul inedit, absolut contemporan ca abordare, ca limbaj, și foarte sensibil:

Vai, bădiță, dor ți-a fi,
n-am cu cine te vesti
dar pe lună veste bună
și pe stele multă jele
și pe vânt câte- un cuvânt

Al doilea se numește *Dor departe.* N-are decât două rânduri, iar geneza melodiei se contopește cu transfigurarea muzicală deosebit de inspirată a acestora:

Drumul sună, dor s-adună
Vântul bate, dor departe
Și ultimul este revolta unui iubit – sau a unei iubite – căruia nu i se întoarce sentimentul:
Cine crede dorului
Are casa cucului
Și odihna vântului...
Din aceste câteva rânduri, atât de profunde, atât de bine alese, Vasile Herman creează o capodoperă.

Accentuând bogăția de idei și de sentimente precum și sorgintea ethosului arhetipal românesc, Adrian Pop afirma în continuare: „Cred că cu îndreptățire socotim filonul bizantin, deci creștinismul răsăritean, ca o amprentă de nivel arhetipal în sufletul românesc, chiar dacă nu ne-am născut cu el, l-am primit atât de demult și l-am absorbit cu atâta temeinicie încât îl putem considera egal cu arhetipurile noastre cele mai vechi."

„Din acest filon se inspiră următoarea lucrare, semnată de maestrul Sigismund Toduță,

Arhaisme (1942) – singura lucrare cultă din program, neinspirată direct din surse nici folclorice, și nici bizantine, este scrisă pe versurile unui poet Mitrea Celarianu.

Începe ca un psalm:
«Doamne, Te-am auzit în grea noaptea pământului,
stam la coardele-ntinse-ale vântului»
E vorba despre un artist, despre un sculptor, care se luptă cu dalta în mână cu materia, care ar vrea să-i smulgă expresia, care ar vrea să-i dea viață ca un demiurg. Concurează cu divinitatea și o invocă.

Avem aici o atingere cu acel mit al Meșterului Manole, și știm jertfa pe care a trebuit să o plătească, și undeva bănuim în acest sculptor o jertfă asemănătoare. Lovește cu dalta și spune «dalta în nori fulgera»; oare el sau Dumnezeul lovește cu această daltă?
«Eu cântam când loveam»...
Sfârșitul se reîntoarce la atmosfera psalmului:
Auzitu-te-am
Când piatra încet glas ridică
Brațul când cade mort,
Lacrimi când groase pică.
Doamne, aici, nu pe celălalt tărâm...

Acest fior bizantin cu care Toduță inițiază discursul va constitui apoi plasma din care o construcție polifonică de excepțional echilibru și expresivitate se ridică și scade la sfârșit într-o impresie artistică de neuitat".

Adrian Pop, *Cinci colinde laice*

„Un grupaj de colinde, cinci la număr dintr-un ciclu mai amplu, dar care au fost astfel rânduite încât să ne dea o imagine rezumativă a acestui obicei. Prima colindă – *Slobozâ-ne gazdă-n casă* – este a copiilor. Copiii colindă primii, înainte de lăsarea întunericului, și vreau neapărat să-și primească îndătinatele cadouri. Am imaginat două grupuri de mici colindători, cei mititei – soprane, cei mai

https://biblioteca-digitala.ro

mărișori – altiste, care își dispută primul plan, fiecare cu colinda lui: ei pornesc buhaiul (corul de bărbați) și încep:

Slobozâ-ne gazdă-casă
C-afară ploaie de varsă!
Corindiță cu codiță
hoalbă ochii la poliță
la cârnaț și la colac
ai de mine bine-mi plac! și ajung intempestiv la sfârșit
dă-ne poame că n-i foame
da-ne-alune, că-s mai bune...

A doua colindă – cîntată de ceata adevărată de colindători – este asemănătoare cu *Mă luai, luai*. O colindă pentru o fată tânără care își așteaptă împlinirea în măritiș. Și aceasta e frumoasă, e „*Fată dalbă de împăratu*". Se scoală dimineață, se piaptănă, își pune flori în păr și pleacă să aducă apă «*la fântâna din luncet, unde-și bate vântu-ncet*». Dar acolo găsește cai împriponați, «*cu pripoane de mătasă, împletite-n cinci și șasă, ca mâna prin cot de groasă*». Voinicii nu-s –numai caii. Se sperie și fuge acasă, dar mama, mai înțeleptă, îi spune: «*Ceia nu sunt călușei, ca sunt peținorii tăi*»".

Al treilea moment – *Cine nu ne-a lăsa-n casă* – este ceva ce nu cred că se mai întâlnește azi: descolindat. Nu veți fi auzit chiar toată lumea de așa ceva: acolo unde colinda nu este primită – și nu este exclus –, acolo colindătorii sunt dezamăgiți, jigniți în pornirea lor augurală, generoasă, și atunci se răzbună prin blesteme, prin imprecații, prin sudălmi:

Cine nu ne lăsa-n casă
Nu-i da, Doamnă, apă-n vasă
Nici sănătate-n oasă! – și mai departe:
Pin ogradă nici o roadă,
Pân'ocol numa gol!
și pleacă pe fondul acestei supărări.

A patra colindă – *Trecu-mi-și mai mărgu-și* – într-un peisaj de primăvară, ușor pâclos, stoluri de călări, având drum undeva, trec agale. Pe unde trec „codrii-și înfrunzea, pomii-și înflorea"... Se întâlnesc cu o mamă bătrână cu brâul de lână – e din Miorița – e mama care-și caută feciorul neîntors acasă și, desigur, noi știm, el e demult mort în mijlocul naturii, și reintrat în primăvara cosmică, dar ea îl caută.

Departe văzând,
d-aproape-ntrebând

se întâlnește cu călării si-i întreabă:

n-ați văzut, văzutu
P-on hiuț de-al mneu?
Părușorul lui - pana corbului
fețișoara lui...

Răspunsul e laconic, și nu cred că se poate da altundeva decât în Ardeal: ce-i răspund călăreții?

Și să-l și văzut,
nu l-am cunoscut.

La sfârșitul nopții de colindat, când s-au urat toate cele cuvenite, s-au colindat toate gazdele, toți junii, toate fetele frumoase, ceata se oprește undeva mai în familie și acolo beau mai mult – c-au băut oricum și până atunci – și se ajunge la momente vesele, care nu mai sunt atât de rituale. O astfel de colindă, o parodie, încheie acest mic periplu: *Vine hulpe de la munte* – o colindă a bâlbâitului, umor pur: vulpea care vine de la munte nu se teme de săteni, bineînțeles, și e întrebată:

Da ce hir ne aduci tu, hulpe?
Răspunsul:
Hiru-i bun și nice pre,
că iau moșii fetele
și feciorii babele – și atunci se râde.

https://biblioteca-digitala.ro

Mai sunt versuri, dar eu atât am folosit. Parodia este totală, e o naivitate tonică în acest fel de a te distra la capătul unei nopți frumoase și istovitoare de colindat. Toate cinci sunt colinde laice, precreștine".

Despre frumusețea și măreția când sublimă, când tragică ale mesajului colindelor ivite din condeiul lui Adrian Pop, comentatorul serii (autorul) – din motive firești – nu a vorbit. Așadar, evidențierea lor îi revine cronicarului acestor rânduri.

Prima colindă abundă în imagini melodice plasticizante în care trecerile metaforice cuprind sentimentele jucăușe ale copiilor, condimentate cu mici imitații viclene ale flăcăilor; momentele ludice cresc odată cu confruntările micilor colindători cu cele ale celor mai mărișori.

A doua reprezintă confruntarea contrastantă, pe traiectoria unei melodii deosebit de expresive, a relevanței lirismului și naivității inocente ale fetei cu înfățișarea bărbătească a sentimentelor peținorilor ei.

A treia, plină de aclamații amenințătoare, chiar cu blesteme și sudălmi, slobozește interjecțiile din cătușele lor cadențate, precum ar spune Hegel, și dă curs la descărcarea muzicală a supărării colindătorilor neonorați de către gazde în îndeplinirea frumoaselor servicii îndătinate.

În a patra suntem martorii unei psihodrame infinite a mamei în căutarea zadarnică a fiului ei mort. Prin vălul transparent al unui doinit jeluitor, în reverberația unui mioritic evocat se perindă imagini muzical plasticizate oferindu-ne ambiguitatea evenimentelor comentate între aparență și real în comentariul melodic al dialogului dintre întrebările mamei și răspunsurile pe cât de evazive pe atât de tragice ale călăreților agale.

În ultima, pe meandre deosebit de variate, apropiate de amprentele ritmico-metrice ale unei structuri *aksak,* își face apariția o melodie săltăreață purtătoare de dialog între săteni și vulpe, cu zburdălnicia unui refren cu un umor inimitabil – *ie brăna, brăna dobrăna, n-are ropci așa să hañe rupt'e-n cot* – plin de farse rustice, de haz.

După pauză

Myriam Marbe, *Ritual pentru setea pământului* (primă audiție locală)

Lucrarea a fost scrisă acum patruzeci de ani, și precum rezultă din prezenta interpretare, și-a păstrat în întregime prospețimea, avântul avangardist și promptitudinea expresiilor sale nemijlocite. Similar tradiției venețiene a *cori spezzatti*, amplasamentul spațial al corului în trei grupuri – unul în centrul scenei, altul în spate, iar al treilea în mijlocul publicului, în spațiul sălii – oferă multe avantaje de efecte stereo. Amintim aici efectul deosebit de expresiv al unei heterofonii sincretice străvechi. Ea fiind păstrată și prin colindatul simultan la țară al mai multor grupuri de colindători, este aplicată aici ca un simbol al multitudinii revendicărilor adresate pentru apă pământului.

Iată fragmente din comentariul serii. „Cine a găsit un asemenea titlu este deja un poet. Compozitoarea apelează la un număr foarte mare de versuri, desprinse din ritualurile cele mai primitive de invocare a ploii pe vreme de secetă. Incluzând predici, invocații creștine și păgâne, este un nou conglomerat ispititor de idei, de imprecații, descântece, implorări, de invocații.

Este secetă în câmpie, este secetă în Bărăgan, este perspectiva foametei, este Apocalipsul. Așa și începe lucrarea, cu un vaier care iese parcă din pământ, un vaier al gâtlejurilor, apoi izbucnesc și se înșiră amețitor toate aceste invocații, toate momentele până la proiecția ploii viitoare, binefăcătoare și a belșugului pe care îl va aduce. O lucrare deosebit de îndrăzneață, scrisă în coloana infinită a ancestralului".

Ultima lucrare, cea cu care s-a încheiat seara corală a arhetipurilor românești aparține lui **György Kurtág,** *Colindă-baladă op.45,* primă audiție absolută.

„Actuala ediție, a VIII-a, – scria Cornel Țăranu, director artistic al Festivalului – va cuprinde și prime audiții mondiale, iar dacă un compozitor de talia unui Kurtág a preferat Clujul pentru a ne încredința noua sa creație, *Colinda-Baladă* pentru cor mixt și instrumente, nu putem decât să ne simțim onorați și să oferim o prestație interpretativă la nivelul încrederii sale".

Referitor la conținutul de idei al piesei, comentatorul serii, Adrian Pop, directorul festivalului, arăta: „Textul se bazează pe o colindă în care structurile succesive ale istoriei se amestecă, colindă-baladă. Dimensiunile ating sfera baladei, deși pornirea este într-adevăr o colindă".

Iată, o privire asupra unei structurări posibile a piesei:

În urmărirea desfășurării filonului ternar între epic, liric și dramatic structura partiturii *Colindă-Baladă* sugerează similitudini cu logica dramaturgică a celorlalte două prelucrări amintite mai sus.

https://biblioteca-digitala.ro

Epicul povestirii de la început, al hoinăririi Soarelui în căutarea unei soții, redarea dramatică a aventurii de 18 ani cu cei 18 cai, lirismul plin de amor al găsirii în chipul Lunii a viitoarei soții caracterizează prima mare secțiune a lucrării (părțile I-V). Urmează apoi momentele dramatizante ale răspunsurilor pline de opreliști (construirea scării din fier între cer și pământ, trimiterea Soarelui la Cer spre a se sfătui cu Adam și Eva), finalizate cu închiderea în Iad și apoi de eliberare a Soarelui. Continuă apoi cu noi momente lirice dramatizante. Soarele eliberat repetă, într-un lirism gradat, cererea adresată Lunii de a-i fi soție, și răspunsul cuprinde noi opreliști (construirea unui pod din argint și unei Mănăstiri înalte, în ea cu un popă de ceară),– toate la un loc constituind a doua mare secțiune (părțile VI-IX). O cvasi coda, un finalul epic-concluziv descrie deznodământul dramei: de dogorea razelor Soarelui popa de ceară se topise, iar Dumnezeul îl lua pe Soare și-l punea pe cer, ei doi nemaiputându-se întâlni niciodată: când Luna răsare, Soarele apune. Iată textul compoziției structurată după partitură:

I. Molto misurato, pesante, giusto (p. 3)
Plecat-o, plecat-u,
Puternicu soare,
Ioi Domnului. Doamne!
Puternicu soare,
Că el să să-nsoare.

Puternicu soare,
Umblă să să-nsoare,
Ioi Domnului Doamne!

Cât și cât umblare,
Lumea înconjurare
Ioi Domnului Doamne!

II.Vivo(p.II)
(Cât) și cât rătăcire,
V-opsprezece ani,
P-optsprezece cai.

III. HORA, quasi in tempo,strascinato, irregolare(p.18)
Nouă cai murie, ioi,
Nouă s-obose, ioi.

Și el cât umblare,
Cât își căutare,
Soață nu-și găse!
Pân-pe soră-sa. A!

IV. BERCEUSE-SICILIANO, con amore (p. 23)
Ana Sânziana!
Sora soareluiu.

V. Tempo I (p. 26)
Ioi!
Puternicu soare,.
El din grai grăie:

VI. Con moto (p.33)
Ana Sânziana,
Sora soareluiu,
Ie din grai grăie:

- Puternicu soare,
Și-al mieu frățioare,
Ioi Domnului Doamne!
Atunci ți-oi fi ție
Eu ție soție
Până la vecie,
Când tu mi îi face
O scară de fieru
Din fundul mării,
Pân-la naltul ceri,
Pân la moș Adam
Și la moașa Eva,
Și mi-i întrebare:
Fi-o bin-așa,
Pă lume să ie
O soră cu-on frate,
Și-on frate cu-o soră
Pă lume de dor?

INTERLUDIU
VII. Tempo I (p. 40) Puternicu soare
Cu gând îmi gânde,
Scara să face
Și mi să suie,
Pân-la naltul ceri,
Pân la moș Adam,
Pân-la moașa Eva:

- Dragă moș Adame,
Vin la întrebare
Tot pe Dumneatale:
Fi-o bin-așa
Pă lume să ie...

O soră cu-on frate
Și-on frate cu-o soră,
Iară moș Adam
Și cu moașa Eva
Ce să mai gânde?
Pă soare-1 scote;
Iar mi-1 sloboze.
Și el să duce
Pân-la soră-sa:

ARIA II
Țese Ano, țese, țese
Fir și ibrișin,
Haine de mătasă,
Țese Ano, țese,
Ca să-mi faci cămieșe,
Și mai țese, și țese...
Ca să-mi fii mireasă,
Ca să-mi fii nevastă.
Ano, Ano...

IX. Parlato, con moto(p. 50)
Ana Sânziana,
Ie grăie:
- Puternicul soare
Și-al mieu frățioare,
Atunci ți-oi fi ție,
Ție soție
Până la vecie,
Când mi-i face
Un pod de-argintu
Păstă pământu,
Și-n capăt de pod (o)
Naltă mănăstire,
Și-on popă de ciară
Cum nu e pe lume:
Ala ne cununе!

X.Con moto (p. 55)
Puternicu soare
Cu gându-mi gânde
Podu să face,

https://biblioteca-digitala.ro

ARIA I
- Ţese Ano, ţese,
Fir şi ibrişin,
Haine de mătasă.

Ţese Ano,
Mai ţese şi mai ţese.
Ca să-mi fii mireasă,
Ca să-mi fii nevastă.
Şi-mi vei fi mireasă,
Şi-mi vei fi nevastă.
Pă lume de dor?

VIII.molto agitato (p. 43)
Iară moş Adam
Şi cu moaşa Eva,
Când mi-1 d-auze,
Pă soare-1 lega,
Şi-n iad mi-1 băga.
Iadul lumina,
Lumea întuneca.

De mână lua
Tot pe soră-sa,
Pă pod îmi pleca.-

Soarele-mi pripe,
Mult îl dogore,
Popa să tope!

Dumnezeu mi-1 lua,
Pă cer mi-1 pune.

Când luna răsere,
Soarele apune.

Dintre momentele epice ale mitului amintim paralela între pregătirea de nuntă, mai precis cu temporizarea prin oprelişti a nunţii, din parte Lunii (alias Ana Sânziana) şi a Penelopei din *Odiseea*. Similar ţesutului zestrei de către Penelopa, opreliştile puse de către Ana apar aici ca arhetip străvechi" Luna ştie că măritişul ei cu fratele, Soarele, nu-i îndătinat, ştie că nu trebuie să intre într-un incest". Iar pasajul cu moş Adam şi moaşa Eva reprezintă o suprapunere de neolitic cu creştin. Popa de ceară reprezintă o adevărată stratagemă, aidoma Penelopei (punere de condiţii). Popa topindu-se, s-a împlinit datul, soarele şi luna s-au transformat în nişte aştri care nu se întâlnesc niciodată.

O trăsătură particular-genuină a colindelor laice din Haţeg reprezintă fuziunea lor structurală cu arhitectonica baladelor. O melodie cvasi-cioplită dintr-o sonoritate împietrită, ritmul ei evocând *motivele paşilor* (Schrittmotiven, după A. Schweitzer) din cantatele bachiene prezintă similitudini structurale cu *Cantata Profana* – solo tenor, corelaţii melodice evidente ale discursului muzical cu textul poetic-popular.

Caracterul evident arhetipal al evenimentelor evocate pe traiectoria pre-istorică a colindei este subsumat aici între parametrii epic – dramatic – liric ai baladei. Paradigme grăitoare ale prelucrării lor contemporane găsim în *Cantata profana* a lui Bartók, în piesa lui Glodeau, *Leu şi june se luptară,* şi nu ultimul rând în *Colindă-Baladă* a lui György Kurtág, piesa finală a programului serii.

Concertul Corului Filarmonicii de Stat „Transivlania" a reprezentat unul dintre cele mai frumoase momente ale Festivalului, competenta şi autentica conducere muzicală a maestrului Cornel Groza a contribuit esenţial la evidenţierea interpretativă a arhetipurilor personificate, asigurându-le o prezenţe vie în atmosfera estetică a serii.

A patra seară
Recital de pian. Lorène de Ratuld (Franţa)

Sala Studio a Academiei de Muzică „Gh.Dima", ora 18:30

Ultimele ediţii ale Festivalului Clujul Modern au statornicit prezenţa elitei şcolii pianistice franceze, asigurându-le câte o seară pentru recital. În anul trecut publicul clujean a avut privilegiul să asculte pe Dana Ciocârlie (Franţa), devotata pianistă pentru muzica contemporană, în special pentru creaţiile tinerilor compozitori francezi, iar în cadrul festivalului prezent a putut audia pe pianista franceză Lorène de Ratuld (n.1979). Solistei îi place să se descrie ca fiind un muzician divers, pasionat de repertorii insolite şi de muzica modernă. Lorène de Ratuld are prestaţii de mare succes în sălile pariziene, cât şi în străinătate. Cea mai recentă înregistrare dedicată lui Henri Dutilleux şi Karol Beffa a primit premiul Coup de Coeur al prestigioasei Academii Charles Cros. A fost invitată la festivaluri importante ca Rencontres Internationales Frédéric Chopin, Fêtes Romantiques de Nohant, Festivalul György Cziffra, Festivalul de la Salzburg, Festivalul Regiunii Ruhr ş.a.

Compozitori ca Felix Ibarrondo, Jacques Boisgallais sau Karol Beffa îi dedică lucrări, iar renumitul Henri Dutilleux îi încredinţează Sonata sa spre a o înregistra pe disc. Pregătită minuţios sub îndrumarea maestrului, această înregistrare a apărut (împreună cu lucrări de Karol Beffa) pe un CD

https://biblioteca-digitala.ro

răsplătit cu distincția „Coup de Coeur" acordată de prestigioasa Academie Charles Cros și constituie unul din momentele de referință ale prezentului recital[1].

În festivalul clujean Lorène de Ratuld s-a prezentat cu un program deosebit de bogat în valori stilistico-estetice ale pianisticii contemporane, excelând, înainte de toate, prin evidențierea unor tangențe semnificative ale acestor valori cu amprente ale simbolismului, impresionismului și nu în ultima instanță, ale expresionismului.

Măiestria ei interpretativă de o competență și autenticitate rară se caracterizată prin eleganță, grațiozitate dar și grandiozitate, eșalonând componentele arsenalului ei de mijloace expresive, retoric vorbind, între litote și hiperbole, respectiv, între grotesc și transcendent.

Remarcăm în mod deosebit interpretarea ciclului *În aer liber* (Out of Doors) de Béla Bartók, cu osebire partea a patra, *Muzica nopții*, evidențiind stilemele unui misterios nemaiîntâlnit până acum în pianistica compozitorului. Am simțit în interpretarea lui Lorène de Ratuld diferența expresiei între evenimentele nostalgice ale nocturnelor romantice și noua experiență estetică a unei muzicii a nopții pline de mister, angoase și neprevăzut – o poezie a singurătății și a neputinței în fața tainelor amenințătoare nocturne ale naturii.

Interpretarea *Sonatei pentru pian* de Henri Dutilleux, piesă de rezistență a repertoriului pianistei serii, a oferit, de asemenea, o împlinire estetică a audiției la cote superioare. Ne-a rămas în memoria noastră mai ales caracterul sublim-diafan a finalului – *Choral et variations* – evocatoare a amintirilor filonului Liszt-Debussy despre neuitata temă a Logodnei (Sposalizio), oferindu-i noi ipostaze prin șirul variațiilor deosebit de inspirate.

Cele două bisuri – Claude Debussy – *Clair de lune* și Nadia Boulanger – *Vers la vie nouvelle* (1915) – au fost adevărate „mignoane de final" ale unei seri cu multiple împliniri estetice.

În a cincea seară

s-au produs două prestigioase formații clujene:

Ansamblul Ars Nova, conducerea muzicală Cornel Țăranu, soliști: Daniel Kientzy (Franța) Mihaela Maxim – soprană, Aurel Marc – oboi[2]

Ansamblul de Percuție al Academiei de Muzică „Gh.Dima" Cluj-Napoca, conducerea muzicală – Grigore Pop[3]

Vechiul prieten și colaborator al Ansamblului *Ars Nova*, saxofonistul francez cu reputație mondială **Daniel Kientzy** a deschis programul serii cu *Improvizația în memoria lui Aurel Stroe.* Piesa a fost concepută pe loc, substituind anunțata lucrare a compozitorului Aurel Stroe, *Intrada pentru două*

---

[1] **Programul** recitalului
I. Felix Ibarrondo - *Barca loca*
Olivier Messiaen - *Vingt regards sur l'enfant Jesus (part)*
XV - Le Baiser de l'Enfant Jesus
XVI - Regard des prophetes, des bergers et des mages
Bela Bartok - *Out of Doors*
With Drums and Pipes - pesante
Barcarolla - andante
Musettes - moderato
The Night's Music - lento - (un poco) piu andante
The Chase - presto
Karol Beffa - *Voyelles*
Henri Dutilleux *Piano Sonata* (1948)
1. Allegro con moto
2. Lied
3. Choral et variations
(bis)Claud Debussy – Clair de lune
(bis)Nadia Boulanger – Vers la vie nouvelle (1915)
Recitalul a fost realizat cu sprijinul Centrului Cultural Francez Cluj-Napoca.

[2] Membrii formației Ansamblului Ars Nova: Gavril Costea - flaut, Aurel Marc - oboi, Ioan Goilă - clarinet, Vasile Toda - fagot, Alexandru Marc - corn, Mircea Neamț - trombon, Ninuca Oșanu-Pop - pian, Grigore Pop - percuție, Márkos Albert - vioară, Botár Grigore - vioară, Olimpiu Moldovan - violă, Petre Baciu - violoncel, Adrian Filipescu contrabas.

[3] Membrii formației Ansamblului de Percuție: Grigore Pop, Nicolae Coman, László Attila, Simon Emil, Csergõ Dominic, Tamás Imola.

https://biblioteca-digitala.ro

saxofoane, care din lipsa instrumentelor necesare nu a putut fi executată (interpretul sosind la noi dintr-un turneu îndelungat care nu necesita saxofonul prescris). În schimb, am putut savura nu numai excepționala sa măiestrie interpretativă, dar și deosebita lui capacitate improvizatorică, nemaivorbind de autenticitatea cunoașterii arhetipurilor noastre și a stilului lui Aurel Stroe din care s-a inspirat cu o deosebită competență.

Liviu Glodeanu (1938-1978), *Vocalize* (p.a.)

Scrisă inițial pentru voci umane, piesa a fost interpretată de această dată la instrumente, ele reprezentând o echilibrată emulație dintre vocalitate și instrumentalitate. Membrii instrumentiști ai *Ansamblului Ars Nova* au redat „ohne Worte" dar cu multă finețe și varietate mesajul liric al creației. Pasajele concepute pentru două voci cu un acompaniament discret au fost diversificate în cupluri variate colorând astfel lirismul interiorizat al lucrării.

Ghenadie Ciobanu (Chișinău – Las Palmas), *Sound étude 3* pentru ansamblu

Reprezintă un răspuns timbral la provocarea golului spațial-temporal de a fi populat cu sonorități variate dintre umbră și lumină. Blocul inițial maiestuos, desfășurat pe axa verticală stăpânită de fundamentul constant cvasi-pedală a fagotului, cedează terenul în secțiunea a doua a piesei unor momente de desfășurare orizontală. Ieșind din umbră la lumină, spațiul cucerit reînvie într-un dinamism temporal.

Violeta Dinescu (Oldenburg), *Cime lointaine* pentru oboi solo

Metafora doinitului cuprins în partitură redă cu profundă expresie nostalgia autoarei după spațiul mioritic. Cu arta și gingășia interpretativă a maestrului Aurel Marc, oboiul ne înalță spre *vârfuri îndepărtate* de unde răsună apelul buciumului când cu jeluire, când cu aclamație, invitându-ne și pe noi de a parcurge traseul sonor al sufletului „care vrea să treacă dealul ca obstacol ai sorții, și care totdeauna va mai avea de trecut încă un deal și încă un deal"- după spusele lui Blaga[1]

Viorel Munteanu, *Nebănuitele trepte*

Provine din ciclul de lucrări *Omagiu lui Lucian Blaga*, purtând titlul generic al poeziilor la care aparține și poemul *Autoprotret,* al cărui text stă la baza partiturii. Indicația *Larghetto rubato, Meditativo* stabilește secțiunea longitudinală a mesajului emoțional construit în mod ingenios pe melogramă, în care sunetele, simbolizând componentele alfabetice ale numelui poetului, oferă prilej de evocare a spațiului mioritic blagian. Spațiul cântecului „care tălmăcește cel mai bine adâncurile inconștientului, revelează și ceea ce ne-am învoit mai înainte să numim „orizont spațial al inconștientului"[2]. În ordinea de idei ce ne-o impunem, «doinei» îi revine desigur o semnificație, care n-a fost încă niciodată subliniată în toată importanța ei." Intonarea de către soprană *bocca chiusa* [cu buzele închise] *(quasi recitativ)* a melogramei printr-un mod *dolcissimo, molto cantabile* și introducere în *parlato* a începutului poemului: „mut ca o lebădă" reprezintă o plasticizantă confirmare muzicală a acestui gând atât de revelator filosofic. Doinitul, ca stilemă proprie și sensibilizării muzicale a ethosului moldovenesc, apare aici într-un sens omagial unificator al sentimentelor compozitorului Viorel Munteanu, fiu al Moldovei, cu cele ale marelui poet-filosof de pe meleagurile transilvane.

Ivo Medek (Brno), *Curcus Honorum* pentru saxofon și ansamblu (p.a.a.)

A fost scrisă și dedicată solistului saxofonist Daniel Kientzy și Ansamblului *Ars Nova*. Partitura completează în mod fericit repertoriul formației, mai întâi că îl îmbogățește cu o creație de sorginte cehă și în al doilea rând că oferă o creație cu adevărat contemporană. Preocupat de îmbinarea acustică a informaticii moderne cu inovația instrumentarului contemporan al mijloacelor de expresie muzicală, autorul ne oferă o piesă avangardistă structurată în blocuri tridimensionale, în planuri alternative contrastante și în linii melodice discontinue, primele două fiind atribuite ansamblului, ultima, solistului saxofonist. Permanențele blocului de acompaniament-tremolo definesc coordonarea unitară a celor trei componente concepute spațial. Temporalitatea își cere dreptul la existență doar în finalul lucrării, când blocurile meditative cedează locul unui episod-giusto, cu pronunțate accente grotești, finalizând discursul melodic într-o cavalcadă timbrală a populării spațiului sonor evidențiat.

[1] Lucian Blaga, *Trilogia culturii. Spațiul mioritic,* ELU, București,1969, p.125.
[2] idem.

https://biblioteca-digitala.ro

Cornel Ţăranu, *Oximoron* (p.a.) dedicat lui Daniel Kientzy

Particularizează muzical semnificaţia retoric-poetică a termenului. Modificând sensul literar – combinarea a două noţiuni în aparenţă incompatibile – insistă pe cale componistică mai mult asupra juxtapunerii contrastante a componentelor pe două planuri total diferite, unul liber, cvasi independent, aidoma melopeelor antice, altul riguros, construit în baza unor formule matematice prestabilite. Întreg discursul muzical este menit să controleze frapanta comuniune a extremelor, oferind momente deosebit de expresive în dialogul soloului de saxofon cu replicile ansamblului în care asistăm pe de o parte la numeroase tentative de eliberare de sub controlul matematic a melosului liber conceput, iar pe de alta, menţinerea recalcitrantă a stăpânirii asupra acestei cvasi-independenţe de către planul matematiceşte conceput şi reprezentat aproape obsedant de percuţii. Jocul luat în serios oferă ascultătorului experienţa aşteptării unei soluţii mereu temporizate, pentru ca în final să asiste, precum Maestrul ne atenţiona în scurta prezentare a piesei, la triumful libertăţii ... ritmice a melopeelor.

Vasile Herman, *Ciaconna* (p.a.a.) pentru clarinet, violoncel şi percuţii

Ne introduce în atmosfera genuină a ciaconei, încărcând semnificaţia arhetipală a temei cu stilemele mereu vii ale folclorului românesc, prevestind bogăţia ideatică şi emoţională a mesajului ce va străbate întreaga traiectorie evolutivă a piesei. Caracterul maiestuos al temei interpretată de clarinet şi secondată la violoncel, evocând prin intervalistica sa specifică ethosul popular, colorându-o într-un spectru mai luminos, pornesc la o aventură variaţională tipică genului ciacona. Variaţiile, în şirul lor continuu, primesc faţete noi şi noi, păstrând în acelaşi timp constanţa autenticului intonaţional, precum forma ciaconei îşi păstrează mereu cadrul tonal iniţial, chiar dacă apar şi reapar modificări variaţionale în interiorul temei cu care debutează.

Yannis Xenakis, *Idmen II*

Compoziţie omniprezentă în programele *Ansamblului de percuţie*, piesa îi datorează Maestrului Grigore Pop şi formaţiei numeroasele succese repurtate cu ocazia turneelor sale în ţară şi străinătate. Fiind prezent şi compozitorul la unul din triumfurile lucrării, a adresat la tonul unei depline recunoaşteri şi gratitudini felicitări ansamblului pentru interpretarea autentică şi competentă a piesei sale Idemen II. Azi, după 25 de ani de la apariţia piesei, constatăm că în interpretarea *Ansamblului de percuţie*, şi-a păstrat prospeţimea ei de neoavangardă prin mereu actuala sa repetitivitate „teugonică" la adresa gândirii lui Hesiod despre formarea demiurgică a Universului lumii, personificând-o prin cunoscutele sale verigi stocastice, percutante, contopind microcosmosul atomizat al partiturii într-un proces non-finito al simbolizării infinitului macrocosmic în permanenta sa metamorfoză creatoare ritmico-metrică.

A şasea seară
Concertul **Atelierului de muzică contemporană Archaeus – Bucureşti**
conducerea muzicală Liviu Dănceanu[1]

Atelierul de muzică contemporană **Archaeus** s-a constituit în octombrie 1985, după *ars musica* lor, „cu scopul propagării celor mai diverse tendinţe, orientări şi tehnici de compoziţie ce se manifestă în creaţia muzicală contemporană". De această dată orientările şi tehnicile de compoziţie promovate au fost consacrate în cadrul programului serii corelaţiilor estetico-acustice menite să exploreze tainele spaţio-temporalităţii muzicale.

Gabriel Irányi, *Innenzeit 2* (p.a.).

Tentativa compozitorului de a aprofunda meditarea lirică asupra duratei muzicale poate fi ilustrată cu chiasmul *interiorizarea timpului – timpul interiorizării* în care evoluţia dimensiunilor

[1] Membrii formaţiei Archaeus: Anca Vartolomei – violoncel, Rodica Dănceanu – pian, Dorin Gliga – oboi, Ion Nedelciu – clarinet, Şerban Novac – fagot, Alexandru Matei – percuţie, Ioan Marius Lăcraru - vioară.

https://biblioteca-digitala.ro

acordice începe cu o devenire întru spațiu a discursului muzical, amenințând încă de la început înariparea timpului. Totuși, în înfățișarea generativă a blocurilor spațiale asistăm parcă la încercările de evadare ale sale, ele sunt însă zadarnice. Acordurile generice, mai precis blocuri de acorduri, ca dintr-un făcut ciudat, limitează șansa de ieșire la față a timpului interior oprindu-l în contiguitatea sincronă a componentelor structurii. Deconstruirea pe componente ale procesului ascuns într-un tridimensional sonor întrerupe deseori mirajul vibrant al spațialității muzicale. Corespondențele dialogante ale compartimentelor formației – întretăierea prin interjecții a sincroniei acordice și stăruințele plăsmuirii unui unison purificator către final – apar ca șanse ale exteriorizării mesajului care se lasă însă așteptat până în finele tot atât de intim precum a fost începutul acestui profund lirism meditativ.

Eugen Wendel (Köln), *Transsonant* (p.a.)

„Dincolo de sonor" prezintă similară concepție asupra controlului timpului cu piesa antecedentă din programul serii. Câtă vreme însă acolo a stat la baza structurii procesul interiorizării duratei, aici „vremea timpilor muzicali" este surprinsă printr-o navetă pendulară de la imanența lor relativă la transcenderea aparentă a granițelor imperiului sonor. Asistăm la o evocare deosebit de sugestivă a genezei melosului arhetipal. Dintr-un unison oscilant printre compartimentele formației vibrațiile străvechi ale continuumului sonor, trecând faza unor ornamentări simple, se constituie în sonorități din ce în ce mai articulate, conducând la zămislirea unui melos de sorginte melopeică antică. Traducerea în viața piesei a valorilor creative ale acusticii contemporane de către compozitor conduce la o arhitectonică personificată. Traiectoria unisonului *in nascendi* parcurge drumul prin momente improvizatorii dramatice către *dincolo de sonor,* ca apoi, după un final frapant, să-l surescite pe auditor la gândirea și trăirea pe mai departe a „transmesajului" întrezărit în interpretarea partiturii.

Cristian Marina (Stockholm), *Elegie* (p.a.)

Mesajul elegiac al piesei se perindă în jurul mutațiilor structural-istorice ale genului de origine poetică, oferind în sens metaforic câte o semnificație caracteristică din epocă în epocă, începând cu metrica antică a jeluitului, continuând cu melodica medievală a psalmodierii și ajungând până în epoca noastră, când genul elegie devine mai cuprinzător în sensuri întrunind trăsăturile tristeții antice pline de doliu și ale lamentoului baroc plin de tragism cu elementele latente ale unui grotesc al expresiei contemporane. Chiar începutul, expunerea generativă a blocului acordic fundamental, este asociat cu grimasa unor glisandouri care se contrapun flagrant atmosferei de jeluire elegiacă originară. Surprizele oferite de autor apar și în plăsmuirea melosului linear, promisiunea unei mișcări motivice abundente mulțumindu-se până la urmă cu un prim pas de a părăsi zona punctiformă a neumelor singulare, atingând abia nivelul repetitiv și alternat al neumelor de *porrectus* sau *torculus.* Ca apoi totul să se ia de la început. Permanentele încercări de evadare ale melodiei din cătușele incipitului rămân zadarnice sugerând astfel păstrarea mesajului inițial al genului purificându-se în accente grotești care exprimă dramatismul îndurerat al unor neîmpliniri repetate.

Corneliu Dan Georgescu, *Studiu pentru columna infinită* (p.a.)

În sensibilizarea măreției temei – Columna infinită – discursul muzical axat pe undele valorice ale esteticului contemporan ne amintește de imaginea sublimă a poeziei *Copacul* de Ion Barbu:

A bolților destinse deasupra lui, ar vrea
Hipnotizat de-adînca și limpedea lumină
Să sfarâme zenitul, și-nnebunit, să bea
Prin mii de crengi crispate, licoarea opalină.

Construirea pe piedestalul unui acord în permanentă metamorfoză, segmentele comentate fie pe rând fie dialogant și/sau în ansamblu al tuturor compartimentelor reprezintă un șir de metafore sugestive dintre ipostazele timbrale ale melosului în care momentele de ornare, mai ales la incipit de motive, destăinuiesc edificatoare similitudini cu încrustările stâlpilor funerari de lemn sculptat – izvoare ale inspirației brâncușiene.

https://biblioteca-digitala.ro

Dieter Acker, *Monodie* (p.a.)

Piesa scrisă pentru fagot solo mărturisește, în competenta interpretare a lui Șerban Novac, despre nostalgia autorului pentru meleagurile transilvane și nu mai puțin despre aptitudinile sale ludice în conceperea monodică a discursului melodic. Asistăm la o negație tacită asupra (sau împotriva?) semnificației titlului ales, compozitorul aducând argumente convingătoare asupra prezenței latente a unei polifonii grăitoare pe care a structurat-o, pe de o parte, între registrul acut și cel adânc al instrumentului, pe de alta în cadrul elaborării și dezvoltării ingenioase a pasajelor giusto, pe un fundament ritmic ostinato generator de ipostaze directe, inversate și recurente ale intonării motivului evidențiat. Compunerea echilibrată a celor trei mișcări ale piesei îi acordă o semnificație estetică vibrantă în jurul unui frumos nostalgic-liric.

Liviu Dănceanu (București), *La musique du rire et de l'oubli* (p.a.)

Piesă bogată în momente ludice preparate cu un comic fin, ce pune față în față paradoxul programatic din titlu sintetizând componentele sale într-un tot al bun-rămasului de trecutele vremuri prin râsete. Deși râsetele acestea sun departe de a fi vesele parcurgând traiectoria comicului de la surâs și zâmbete la hohote pronunțate împotriva unor vinovați imaginari demni de luat în derâdere. Arhitectonica piesei le aranjează, similar stăpânului care aplanează isprăvile ucenicului său vrăjitor, într-un rondo bitematic inversat. Onomatopeele râsetelor și metaforele uitării, mai precis ale stopării amintirilor, reprezintă temele, motivându-și existența prin anihilarea vremelnică a semnificațiilor cuprinse în episoade demne de uitat. Prima temă își exercită dreptul anihilant asupra motivului învârtejit de la început, întrerupându-l repetat în învolburarea sa prin interjecții sacadate. Tema a doua sugerează rămasul-bun (chiar eliminativ) de la episoadele sortite eșecului comic, gradând din parte în parte către final legitimitatea uitării lor ilare. Întâlnirea celor două „operațiuni muzicale" – râsul și uitarea – se desfășoare la nivelul numitorului comun al unor momente periodice de unison.

Horia Șurianu (Paris), *Diffractions brisées* (p.a.

O muzică plină de idei, a căror finalizare constă tocmai în *non-finitul* lor difractiv prin care paleta sonoră se dezvoltă responsorial-repetitiv alcătuind ciorchina unor motive episodice. Acestea se disting prin varietatea construcției lor pe plan melodic și ritmic deopotrivă, marcând fidel în intrinsecul fiecărui episod amprentele definitorii ale unor repetitivități discontinue. Ele, în șirul lor întrerupt manifestă atitudini melodice conversative perindându-se recalcitrant printre compartimentele instrumentale sugerând fie nostalgie după amintiri din Orient, fie efecte postimpresioniste de frumusețe raveliană. Defragmentările menționate programatic în titlul piesei – *difracțiune spartă* – atribuie întregului discurs muzical aparența unor mozaicări sonore inversate, în care stăpânirea întregului trangresează în dominația părților. Difracțiunea finală confirmă pe deplin această dominație din urmă prin oprirea abruptă a discursului.

Concluzii ale unor binemeritate împliniri

Motivele împlinirilor binemeritate sunt multiple. Directorii festivalului mai sus citați, amândoi promotori consecvenți ai permanentizării în conștiința prezentului a tot ce este mai valoros pe plan modern al muzicii contemporane, au elaborat o adevărată *ars musica nova* ale cărei principii s-au resimțit în mod binefăcător asupra conceperii și desfășurării evenimentelor.

O reușită a reprezentat prevalența creației românești contemporane în contextul european al Festivalului Cluj modern 2009. Promovarea prezenței românești la toți parametrii festivalului a scos în evidență rolul pe loc de cinste european al școlii de compoziție contemporane. Astfel, dintre cei 35 de compozitorii prezenți la Festival din țară și peste hotare cu lucrări proprii, 25 sunt (sau au fost) formați

https://biblioteca-digitala.ro

cel puţin în primii ani ai instrucţiei la academiile şi universităţile de muzică româneşti[1], iar creaţiile altor 8 compozitori străini[2] au colorat în plus paleta componistică a festivalului.

Opţiunile constituirii repertoriale ale festivalului destăinuiesc totodată şi permanentizarea ofertei Clujului către cei plecaţi de a menţine legătura chiar din depărtări, din diferite colţuri ale lumii, cu Alma Mater clujeană, invitându-i acasă prin interpretarea partiturilor lor.

O amprentă dominantă a festivalului a reprezentat-o juxtapunerea creatoare a evocărilor contemporane de arhetipuri româneşti cu aplicarea noncomformistă a culturii mijloacelor de expresie moderne, avangardiste. Sunt edificatoare sub acest aspect, pe de o parte simpozionul de muzicologie *Arhetipuri româneşti* – organizarea simpozionului: Francisc László, moderator: Gabriel Banciu[3], – şi pandantul lui, *Concertul coral al Corului Filarmonicii de stat Transilvania,* dirijor: Cornel Groza, pregătirea muzicală Matei Pop, solist Ştefan Pop; iar pe de altă parte, au fost paradigmatice prin evidenţierea consecventă a unui *novum* naţional şi universal serile camerale ale *Ansamblului Ars Nova*, conducere muzicală: Cornel Ţăranu, soliştii: Daniel Kientzy (Franţa), Mahaela Maxim, Aurel Marc, şi ale *Ansamblului de percuţie* al Academiei de Muzică „Gh.Dima", conducerea muzicală: Grigore Pop din Cluj, precum şi concertul *Atelierului de muzică contemporană Archaeus*, conducerea muzicală: Liviu Dănceanu din Bucureşti.

Retorica relaţiei contemporane *text – melodie* au reprezentat-o concertul coral mai sus amintit, precum şi recitalul „Liedul contemporan şi poezia" al duoului Bianca Luigia Manoleanu – soprană şi Remus Manoleanu – pian.

Un oarecare sentiment de lipsă ni l-a creat absenţa din programul festivalului a genului cameral de spectacole, opera şi baletul. În anii trecuţi am avut numeroase premiere absolute inclusiv din sfera muzicii scenice clujene ale tinerilor compozitori prezentate în 2005 şi 2007 la „Clujul modern scenic"[4]. În ciuda bogăţiei tematice şi repertoriale a festivalului de acum curajul unui „pentru şi mai bine" ne-ar fi îndemnat, credem, la menţinerea continuităţii frumoasei iniţiative tinereşti mobilizând în plus formaţii din afara Clujului şi a ţării cu noi opere şi balete camerale.

Tematica festivalului a oferit, faţă de ediţiile anterioare, şi aspecte din domeniul muzicologiei româneşti şi universale contemporane. Astfel pe lângă Simpozionul amintit de mai sus au avut loc şi trei prezentări de carte din recolta ultimilor ani[5].

---

[1] **De formaţie bucureşteană** (9): Liviu Dănceanu (1954), Dan Dediu (1967), Violeta Dinescu (1953), Corneliu Dan Georgescu (1938), Myriam Marbe (1931-1997), Octavian Nemescu (1940), Aurel Stroe (1932-2008), Horia Şurianu (1952), Eugen Wendel (1934), **clujeană** (14): Dieter Acker (1940-2006), Iulia Cibişescu (1966), Liviu Glodeanu (1938-1978), Vasile Herman (1929), Gabriel Irány (1946), Tudor Jarda (1922-2007), Cristian Marina (1965), Tiberiu Olah (1928-2008), György Orbán (1947), Adrian Pop (1951), Ionică Pop (1967), Valentin Timaru (1940), Sigismund Toduţă (1908-1991), Cornel Ţăranu (1934), **de la Iaşi** (1): Viorel Munteanu (1944) – sau **de la Chişinău** (1): Ghenadie Ciobanu (1957), la care adăugăm cu multă stimă şi bucurie profundele rezonanţe estetice muzicale ale ethosului românesc, din creaţiile compozitorilor maghiari, Béla Bartók şi Kurtág György, invitatul de onoare al Festivalului.

[2] Karol Beffa (de origine poloneză, născut la Paris, 1973), Henri Dutilleux (1919 Angers, Franţa), John Harbison (1938, Orange, New Jersey), Félix Ibarrondo (1943, Oñati-Gúipozcoa, Spania), Ivo Medek (1956, Brno, Republica Cehă), Olivier Messianen (1908-1992), Serghei Prokofiev (1891-1953), Iannis Xenakis (1922, Brăila - 2001, Paris)

[3] Participanţii simpozionului: Ion Pop (UBB Cluj), Dan Dediu (UNMB, Bucureşti), Ion Haplea (AMGD Cluj), Pavel Puşcaş (AMGD Cluj), Francisc László (AMGD Cluj), Elena Chircev (AMGD Cluj), Gheorghe Duţică (UAGE, Iaşi), Laura Manolache (UNMB Bucureşti), Ecaterina Banciu, Gabriel Banciu (AMGD Cluj), Valentina Sandu-Dediu (UNMB Bucureşti) şi György Kurtág, oaspetele de onoare al Festivalului.

[4] În cadrul programului de muzică modernă, *Camerata XXI. Atelier muzical coregrafic 2006,* au fost puse poe scenă patru balete - *Capra cu trei iezi* de Ciprian Pop, *Arahneea* de Şerban Marcu, *Corbii şi bufniţele* de Răzvan Metea, respectiv, *Strigoiul* de Cristian Bence-Muk.
Iar în a treia zi a festivalului Cluj modern 2007 Ansamblul instrumental „Giovani Musicisti", cu Cristian Sandu la pupitru, acompaniază spectacolul a două opere de cameră. Reprezentanţii de frunte ai tinerei generaţii de compozitori clujeni au oferit un diptic cameral de operă. Prima, *Moara lui Călifar* de Cristian Bence-Muk, după scenariul propriu inspirat din nuvela cu acelaşi titlu de Gala Galaction. Cea de a doua operă, intitulată „C.F.R.", concepută pe antipodul câmpului estetic. Mereu dispus la farsă, compozitor cu un temperament ludic, tânărul Răzvan Metea a transpus în scenariu, aproape unu la unu, schiţa cu acelaşi titlul a lui I.L.Caragiale.

[5] Constanti-Tufan Stan, Görgy Kurtág,. *Reîntoarcerea la matricea spirituală;* Remus Manoleanu, volumele *Muzica sub semnul ludic* şi *Paradigme ludice în muzica românească;* Ştefan Angi, *Fotografii la minut din atelierele compozitorilor clujeni.*

https://biblioteca-digitala.ro

Evidenţieri ale eminenţelor cenuşii

Pe lângă reprezentanţii creatori şi interpreţi care au repurtat succesele concertelor şi recitalurilor trebuie evidenţiaţi conducătorii şi membrii colectivelor de organizare; fără strategia şi regia lor, fără priceperea şi abnegaţia lor şi a întregului colectiv rezultatele frumoase ale festivalului nu ar fi ajuns acolo unde a au ajuns: la cotele superioare ale etalonului ideal algoritmului ternar contemporan de compozitor – interpret – public[1]

Gratitudini indispensabile le revin organizatorilor[2], sponsorilor şi partenerilor media[3] ai festivalului, care au sprijinit moral şi material nu numai desfăşurarea festivalului dar au fost prezenţi cu ajutoare importante şi pe tot parcursul pregătirii şi organizării evenimentelor artistice şi ştiinţifice deopotrivă.

Summary

Cluj Modern Festival started in 1995, taking place in odd years. It has become a manifestation of traditional Romanian music scene, ever since. In addition to the local interpretative forces, some foreign soloists and bands joined in, and the stylistic range of the submitted works tried to cover a wide spectrum.

A success of the current edition of **Cluj Modern Festival** represents a prevalence of Romanian contemporary creation. A dominant mark of the festival was a creative juxtaposition of contemporary evocations of Romanian archetypes with the non-conformist way of approach the culture of the expression of modern avant-garde. The festival theme offered, comparing to the previous editions, aspects of Romanian and international contemporary musicology.

[1] Director: Adrian Pop, Director artistic: Cornel Ţăranu
Coordonarea simpozionului „Arhetipuri româneşti": Francisc László
Coordonarea parteneriatului cu Filarmonica „Transilvania": Marius Tabacu
Imagine şi grafică: Cristian Mihăescu, Corina Ceclan
Redactare texte: Adrian Pop, Iulia Mare; Tehnoredactare: Cristian Mihăescu
Comunicare/PR: Adriana Bera, Elena Chircev, Corina Ceclan, Roxana Huza
Asistenţă tehnico-acustică: Alexandru Pârlea, Ovidiu Barbu
Studioul acustic: Corojan Maria-Elena, Ghic Sandu Florin, Spătar Daniel-Ioan, Stoian Dionisie
Secretariat artistic: József Katona, Oana Andreica, Iulia Mare, Raluca Melak, Corina Ceclan
Contabilitate/finanţare: Cornel Stanca, Carmen Stoenoiu
Asistenţă tehnică: Cornel Mihalca
Materiale publicitare: MediaMusica
Coordonator tipar: Ciprian Pop
Asistenţă scenă: Marius Fătuşan, Simion Săvan, Popa Pascu, Doruţ Hordoan.
[2] **Organizatori**: Academia de Muzică „Gh.Dima" Cluj-Napoca, Filarmonica de Stat „Transilvania" Cluj-Napoca, Consiliul Judeţean Cluj, Fundaţia „Sigismund Toduţă", Centrul Cultural Francez, Uniunea Compozitorilor şi Muzicologilor din România, Centrul Naţional de Artă Tinerimea Română
[3] **Sponsori:** BCR, ING.
Parteneri media: Radio România Cultural, Radio Cluj, Monitorul cj.ro, Zile şi nopţi.

https://biblioteca-digitala.ro

RECENZII

Constantin SECARĂ

Sebastian Barbu-Bucur, Mihalache Moldovlahul Anastasimatar[1]

Într-o comunicare susţinută cu prilejul zilelor Academiei de Arte „George Enescu", Iaşi, 29 mai 1995, distinsul muzicolog, compozitor, cercetător şi interpret al cântării bizantine Sebastian Barbu-Bucur menţiona că „o mulţime de manuscrise româneşti sunt împrăştiate prin bibliotecile Londrei, Parisului, Vienei, Pragăi, Zagrebului şi Lvovului"[2]. De curând, acelaşi autor aducea alte completări lămuritoare în sprijinul aserţiunii enunţate, afirmând că „manuscrise psaltice româneşti sunt risipite în tot Orientul ortodox, şi mai ales prin mănăstirile din Athos"[3].

Importanta muncă de restituire a manuscriselor de muzică bizantină în rostire românească, care a presupus şi aducerea în prim-planul culturii române a psalţilor şi/sau autorilor români consemnaţi în paginile acestor codice, a fost începută de Sebastian Barbu-Bucur cu apoape patru decenii în urmă[4]. Descoperirea lui Filothei sin Agăi Jipei drept autorul primei cărţi de cântări cu neume în limba română a constiuit un pas important în muzicologia bizantină românească, aflată pe atunci încă în faza autodefinirii şi tatonărilor interogative. Volumele rezultate în urma unei munci asidue şi laborioase, au relevat personalitatea de mare forţă a Ieromonahului Filothei, protopsaltul Ţării Româneşti la începutul veacului al XVIII-lea, în epoca Sfântului Domnitor Martir Constantin Vodă Brâncoveanu şi arhipăstoririi Sfântului Ierarh Martir Antim Ivireanul[5].

În a doua jumătate a secolului al XVIII-lea muzica de tradiţie bizantină în rostire românească intră în a doua etapă, odată cu activitatea lui Iosif Monahul de la Mănăstirea Neamţ şi, mai ales, a lui Mihalache Moldovlahul. Ucenic al lui Petros Peloponnesios lampadarul Marii Biserici a Constantinopolului, Mihalache a fost protopsalt la Biserica Domnească a Ţării Româneşti, după o perioadă prezumtivă petrecută în Moldova şi după o, la fel de ipotetică deţinere a funcţiei vacante de „Protopsalt al Sfintei Biserici cei mari a Constantinopolului" (cf. p. 7, în prezenta lucrare)[6], urmând apoi ca dascăl „musicos" la Şcoala Sf. Sava şi la Şcoala metocului Episcopiei de Râmnic, unde s-a şi stabilit.

---

[1] Sebastian Barbu-Bucur, Mihalache Moldovlahul, compozitor de muzică bizantină şi precursor al reformei chrysanthice – sec. XVIII, vol. I, Anastasimatar, Editura Muzicală, Bucureşti, 2008.

[2] Sebastian Barbu-Bucur, „Manuscrise psaltice româneşti în biblioteci străine", în *Byzantion*, Revistă de Arte Bizantine, vol. II, Academia de Arte „George Enescu", Iaşi, 1996, pp. 10-16.

[3] Idem, „Protopsaltul Mihalache Moldovlahul", în *Muzica*, serie nouă, an XVIII, nr. 3 (71), iulie-septembrie, 2007, pp. 113-120.

[4] Idem, „Monumente muzicale. Filothei sin Agăi Jipei. Prima *psaltichie rumănească* cunoscută până acum", în *Biserica Ortodoxă Română*, an LXXXVI, nr. 9-10 (sept.-oct.), 1969, pp. 1066-1075.

[5] *Filothei sin Agăi Jipei. Psaltichie rumănească*, vol. I, *Catavasier*, în *Izvoare ale muzicii româneşti. Documenta et transcripta*, vol. VII A, Bucureşti, Editura Muzicală, 1981; vol. II, *Anastasimatar*, în *Idem*, vol. VII B, 1984; vol. III, *Stihirariul*, în *Idem*, vol. VII C, 1986; vol. IV, *Stihirariu-Penticostar*, *în Idem*, vol. VII D, Bucureşti, Editura Episcopiei Buzăului, 1992.

[6] Ipoteză lansată precaut de S. Barbu-Bucur, în urma citării unei însemnări din ms. 12 de la Schitul Lacu-Athos, fol. 27v, datorată ierodiaconului Isihie Petrescu, copistul acestui codice în anul 1903.

https://biblioteca-digitala.ro

În urma unei intense activităţi ştiinţifice, cuprinzând cercetarea surselor manuscrise din fonduri diverse şi corelarea ulterioară a datelor, Sebastian Barbu-Bucur schiţează, în lucrarea prezentă, un portret complex al activităţii şi creaţiei lui Mihalache, încununând o muncă începută în urmă cu peste trei decenii[1]. Celor opt manuscrise semnalate iniţial[2] li s-au adăugat, în urma cercetărilor ulterioare, ms. gr. 119 Biblioteca Mănăstirii Neamţ (BMN), ms. gr. 159 BAR şi ms. 4556 Biblioteca Naţională Bucureşti (BN), semnalat în anul 1999 de Alexie Buzera[3].

Anastasimatarul este considerat de Sebastian Barbu-Bucur drept capodopera lui Mihalache Moldovlahul (p. 39). Din această perspectivă, muzicologul român – bazându-se şi pe menţiunea lui Anton Pann, care datează această lucrare în anul 1767[4] – avansează supoziţia scrierii *Anastasimatarului* lui Mihalache înaintea celui realizat de Petros Peloponnesios (idem p.). Sunt întrunite astfel condiţiile ca, prin dispariţia nepotrivirilor dintre text şi melodie, frecvente până acum şi prin mularea melodiei psaltice din ce în ce mai adecvat la accentele tonice ale cuvântului, să se considere că stilul acestei opere „se apropie atât de mult de cel al zilelor noastre, încât dacă (manuscrisul, n.n.) n-ar fi datat, am putea crede că el a fost scris după reforma muzicii psaltice desăvârşită şi lansată oficial de Hrisant în anul 1814" (idem p.). Mai mult decât atât, Sebastian Barbu-Bucur consideră că la Mihalache „nu mai este vorba de o simplă adaptare a textului la muzică sau a muzicii la text, ca până acum, când modificările muzicii în cele mai multe cazuri erau neesenţiale, ci este vorba de o linie melodică creată şi adaptată la textul românesc – aparţinând autorului – în care se păstrează scara, cadenţele şi stilul" (idem p.). Pentru susţinerea acestor aserţiuni sunt aduse 23 de exemple comparative conţinând fragmente reprezentative din cele două creaţii muzicale, care conduc spre concluzia că „Anastasimatarul lui Mihalache Moldovlahul nu este o traducere a Anastasimatarului lui Petru Peloponesiu ci este o **alcătuire** a sa direct după texte româneşti" (p. 51).

Studiul comparativ se bazează, în acest prim volum dedicat *Anastasimatarului* semnat de Mihalache Moldovlahul, pe alte trei manuscrise (ms. rom. 551 BAR, ms. rom. 578 BAR şi ms. rom. 4557 BN) alăturate manuscrisului original, găsit de cercetătorul român sub numărul (vechi) de inventar Z 26 de la Marea Lavră din Muntele Athos. Pentru a-l studia, lui Sebastian Barbu-Bucur i-au fost necesari patru ani, între 1982-1985, concretizaţi printr-o laborioasă muncă de cercetare, copierea iniţial manuală a manuscrisului, obţinerea prelungirii stagiului de cercetare şi realizarea fotocopiilor care stau atât la baza actualului cât şi a viitorului volum, în pregătire. Continuând seria „Izvoare ale muzicii româneşti", vol. XII A, *Documenta et Transcripta*, paginile acestui prim tom cuprind reproducerea integrală, în facsimil şi transcriere guidonică paralelă, a primelor patru glasuri din *Anastasimatarul* lui Mihalache. Socotim binevenită în acest loc o mică paranteză, utilă cititorului mai puţin familiarizat cu terminologia specifică imnografiei şi cărţilor de cult bizantine. Anastasimatarul reprezintă o colecţie de cântări cuprinzând slujbele de seară şi dimineaţă (vecernie şi utrenie) duminicale din perioada octoihului (ca secţiune a anului liturgic ortodox), considerate „ale Învierii", în succesiunea celor opt ehuri bizantine (patru autentice şi patru plagale). În tradiţia liturgică românească s-a impus termenul de *glas*, de filiaţie slavonă, în detrimentul celui de *eh*, derivând din grecescul *ihos*, ceea ce demonstrează atât caracterul compozit, prin îmbinarea elementelor lexicale din ambele limbi de cult ale tradiţiei bizantine, cât şi prevalenţa factorului de oralitate, predominant până către începutul veacului al XVIII-lea. De altfel, după cum este binecunoscut, în acelaşi perimetru lingvistic se încadrează şi utilizarea

[1] Sebastian Barbu-Bucur, „Manuscrise psaltice româneşti şi bilingve în notaţie cucuzeliană", în *Studii de muzicologie*, vol. XII, Bucureşti, 1976, pp. 118-181, cu referire la 41 de codice existente în fondurile româneşti, cele mai multe aflate la Biblioteca Academiei Române (BAR).

[2] Ms. gr. 158 BAR, ms. rom. 551 BAR, ms. gr. 1229 BAR, ms. gr. 783 BAR, ms. rom. 1879 BAR, ms. gr. 1355 BAR, ms. rom. 578 BAR, ms. I-21, BCU-Iaşi.

[3] Alexie Al. Buzera, *Cultura muzicală românească de tradiţie bizantină din sec. al XIX-lea*, Craiova, Fundaţia Scrisul Românesc, 1999, p. 178.

[4] Anton Pann, *Bazul teoretic şi practic al muzicii bisericeşti sau Gramatica melodică*, Bucureşti, 1845, p. XXIX.

https://biblioteca-digitala.ro

majorității termenilor liturgici din ortodoxia românească (*ceas*, *ceaslov*, *hvalite*, *peasnă*, *podobie*, *pricească*, *pripeală*, *sedealnă*, *utrenie*, *vecernie* ș.a.) precum și alfabetului chirilic, chiar și atunci când, prin traduceri din ce în ce mai numeroase ale tuturor cărților liturgice, limba română s-a impus drept limbă de cult, fenomen care a persistat până la jumătatea secolului al XIX-lea. În acest context se încadrează și creația lui Mihalache, care continuă, după cum subliniază Sebastian Barbu-Bucur, opera de romănire a cântărilor liturgice, începută de Filothei sin Agăi Jipei, pe un palier puternic personalizat, rămas inedit până la restituirea de față.

În fine, dar nu în cele din urmă, primul volum al acestei importante opere de redare contemporană a creației lui Mihalache impresionează prin acuratețea transcrierilor, care pot fi urmărite pe pagini paralele cu cele prezentate în facsimil. Această metodologie modernă permite atât studierea concomitentă a originalului și transcrierilor (utilă muzicologilor bizantinologi) cât și urmărirea transcrierii guidonice (în cazul muzicienilor interesați de parcurgerea acestor cântări liturgice, dar nefamiliarizați cu semiografia bizantină a secolului al XVIII-lea), având permanent în atenție imaginea originalului. Din această perspectivă, semnalăm și adoptarea unui stil de transcriere simplificat, eliberat de normele (oarecum artificiale și fără prea multă legătură cu tradiția vie a interpretării muzicii bizantine) impuse de muzicologia bizantină occidentală, adoptate și în multe dintre lucrările exegetice tipărite în trecut în România.

Considerând apariția acestui prim volum din opera muzicală a lui Mihalache Moldovlahul drept o realizare importantă a muzicologiei bizantine românești din ultimele decenii, comparabilă cu tomurile dedicate Școlii muzicale de la Putna și cu cele consacrate lui Filothei sin Agăi Jipei, așteptăm cu interes cel de-al doilea volum, cu speranța unor noi și importante clarificări privind muzica de tradiție bizantină în rostire românească.

Summary

Review The first volume of this contemporary view on Mihalache Moldovlahul's creation, impresses by the accuracy of the transcripts, which can be pursued on parallel pages with those presented in facsimile. This methodology allows both the concurrent study of the transcripts and the original, very useful to byzantine musicologists, and the pursuing of the Guidonia transcription, for musicians interested in browsing these liturgical incantations (though they are still unfamiliar to Byzantine semiotic of the eighteenth century), paying ongoing attention to the original.

I think that the emergence of this first volume of Mihalache Moldovlahul's music work represents an important achievement for the lately Romanian Byzantine musicology.

Erată

1. Traducerea potrivita a titlului eseului lui Nicolae Brandus din Revista Muzica nr. 1 / 2009 este: **The logic of possible worlds** .
2. la pg.109 - **Summary** (rand 3 si urm.):

The following topics are shortly stated and going to evolve in the next issues of the Revista Muzica:

The **closed** and **finished** musical work.

The **unidimensionality** and the **polydimensionality** of the musical **reading**.

The **identity** and the **paternity** of the musical work

The **interiority** and the **density** of the musical reading

The praxis of **invention** in the reading process of the musical work, a paradigm of the **possible worlds** opened to the **artistic creativity**.

The musical discourse, a language phenomenon properly closed in syntactical laws. To be continued.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

MUZICA

Romanian Music Magazine

4th Serie – Year 20, No. 2, April – June 2009

The editorial staff of Muzica Magazine accepts to publish original musical works, unprinted, on high musical interest topics (studies, interviews, reviews, contemporary musical works studies, historiography, and ethnomusicology).

The studies should reach maximum 30 pages, including musical samples and images, rigorously placed and numbered, together with their glosses. Annotations and apostils may be posted on current page or at the end of the material, if numbered.

Materials in other main foreign languages are accepted.

Abroad readers may subscribe to the Romanian Musical Performing and Mechanical Rights Society, 141 Victoriei Str., District 1, Bucharest, by fax (0040-21-3057997) or e-mail: ucmr@clicknet.ro

Published by
Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România

Printed by: „CURTEA VECHE TRADING" S.R.L.
Tel.: (021) 336.71.84; Fax: (021) 335.31.71

ISSN 0580-3713

20 lei

https://biblioteca-digitala.ro